Der Junge Hebbel

Arno Scheunert

Digitized by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XII.

DER JUNGE HEBBEL.
WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE
UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS
UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN
VON ARNO SCHEUNERT.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

Digitized by Google

DER JUNGE HEBBEL.

WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE

UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

Von

ARNO SCHEUNERT.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

275277

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

Vorwort.

Das Wenige, was vom Leben des jungen Hebbel bekannt ist, hat in Emil Kuh und R. M. Werner so berufene Schilderer gefunden, daß es mehr als überflüssig wäre, hier darauf einzugehen. So beschränkt sich die folgende Darstellung auf seine Weltanschauung und auf seine Werke.[1] Beide sind früher wie später so eng mit einander verbunden, daß eine getrennte Behandlung wenig Aussicht auf ein Verständnis des Gegenstandes bietet. Den Dichter und Denker Hebbel als Einheit begreifen, so lautet die Aufgabe, deren Lösung diese Abhandlung fördern soll. Ich habe in einer früheren Schrift[2] Hebbels späteres System darzustellen versucht, das er etwa von der Münchner Zeit an bis zu seinem Tode vertreten hat.[3] Ich behandle hier die früheste uns bekannte (und erst durch Werners

[1] Hebbels Jugendgedichte, insbesondere den in ihnen hervortretenden romantischen Naturpantheismus behandelt Alfred Neumann in seiner sehr verdienstvollen und lesenswerten Arbeit „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit". Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899. Im Folgenden zitiert: Neumann.

Mehr philologisch gehalten sind die „Vergleichenden Studien zu Hebbels Fragmenten" von Albert Fries. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie XXIV. Germanische Abteilung Nr. 11. Verlag von E. Ebering, Berlin 1903.

[2] Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Beiträge zur Ästhetik VIII. Band. Verlag von Leopold Voss, Hamburg u. Leipzig, 1903. Im Folgenden zitiert: P.

[3] Um es nochmals zu sagen: der Zweck dieser Schrift war die Darstellung des späteren Systems Hebbels, weiter nichts. Ich betone dies besonders Arthur Kutscher gegenüber (Hebbel-Forschungen, herausg. von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, Nr. 1, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. B. Behrs Verlag 1907), der, bedacht auf seine Aufgabe, Hebbels Kritik des Dramas sachlich und historisch, im Vergleich mit der Kunstbetrachtung seiner Zeit, zu erörtern, in meiner Darstellung nur ein Bild ohne Hintergrund sieht (l. c. VIII o.). Mir war, im Hin-

Digitized by Google

historisch-kritische Ausgabe der Werke HEBBELS zugänglicher gewordene) Phase bis zum Abschluß der Wesselburener Zeit. Das Zwischenglied fehlt: die Gewinnung des späteren Standpunktes, seine Entstehung aus der früheren Anschauung und die Ursachen dieser Entstehung bleiben noch darzustellen. Daß ich gelegentlich, schon zur Hervorhebung der Unterschiede, auf die spätere Ansicht eingehen mußte und einige durchgehende, d. h. früher wie später vertretene Anschauungen auch bis in die spätere Zeit verfolgt habe, wird man bei einer Untersuchung, die über sich selbst hinausweist, begreiflich finden und nicht beanstanden.

Ich beabsichtigte ursprünglich, in diesem Vorwort einige prinzipielle Erörterungen über das Verhältnis von Weltanschauung und Werken eines Dichters und über die Möglichkeit, sie zu verstehen oder mißzuverstehen, unterzubringen, um einigen Angriffen zu begegnen, die als positive Beigabe die Empfehlung gewisser Methoden enthielten, die HEBBEL gegenüber anzuwenden ich nicht für gut befunden habe. Einen besonders eingehenden aber sehr wenig glücklichen Angriff erfuhr meine Darstellung des Systems HEBBELS durch THEODOR A. MEYER in den Göttingischen gelehrten Anzeigen (1904 Nr. 10, Seite 834 ff.). Ich habe in der Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausg. v. MAX DESSOIR II. Band 1. Heft Seite 70 ff. unter dem Titel „Über HEBBELS aesthetische Weltanschauung und Methoden ihrer Feststellung" die Haltlosigkeit seiner Behauptungen wie der Fundamente dargetan, auf denen sie ruhen. Auch die erwähnten prinzipiellen Erörterungen finden sich daselbst; so brauche ich dieses Vorwort nicht damit zu belasten.[1]

---

blick auf meine Aufgabe, dieser Hintergrund höchst gleichgültig und ebenso gleichgültig waren mir, um KUTSCHERS zitiertes Beispiel wieder zu zitieren, RÖTSCHERS ästhetische oder kritische Anschauungen. Da im übrigen KUTSCHERS Aufgabe die Lösung der von mir gestellten Aufgabe voraussetzt und da ich nicht einsehe, warum jemandes System nicht lediglich für sich, sondern nur historisch vergleichend soll betrachtet werden können, muß ich KUTSCHERS auch „nur teilweise" gegen mich gerichteten Vorwurf zurückweisen.

[1] Erwähnt sei noch eine neuere Arbeit: ERNST HORNEFFER, HEBBEL und das religiöse Problem der Gegenwart. EUGEN DIEDERICHS, Jena 1907. Mit der Nonchalance des von aller Sachkenntnis unbeirrten Herabredens wird im Vorwort „die Mehrzahl unserer Literarhistoriker" beiseite geschoben, die das Urteil verbreitete, HEBBEL sei für uns nur noch eine historische Größe, keine lebendig wirkende Macht. HORNEFFER vielmehr ist es, der HEBBEL entdeckt hat, HEBBEL als Vorläufer NIETZSCHES! Als wessen Geistesverwandter wohl HEBBEL noch wird herhalten müssen! Nicht oft genug kann man es beklagen

Digitized by Google

Daß die vorliegende Arbeit einem so groben Mißverstehen begegnen wird, wie die Darlegung des Systems, befürchte ich nicht; die rein philosophischen Auseinandersetzungen sind weniger schwierig, einfacher und stehen nicht so sehr im Vordergrund. Bei meinem Aufbau des späteren Systems ist die philosophische Geschliffenheit der Darstellung manchem bedenklich erschienen; da hieß und heißt es: Hebbel ist ein Dichter, dem man nicht mit dem Rüstzeug der Philosophie zu Leibe gehen darf, welches den poetischen Duft erstickt u. dgl. m. Ich halte derartige Einwände für sehr trefflich und beherzigenswert, aber ich muß ihre Anwendbarkeit auf meine Darstellung bestreiten; es ist zweierlei: einen Dichter philosophisch sezieren und: die Bestimmungen eines philosophierenden Dichters begrifflich scharf abgrenzen und ordnen, und es ist, diesem zweiten

---

und davor warnen, daß die Dunkelheit und Vieldeutigkeit seiner Aphorismen jede denkbare Auslegung ermöglichen, wenn man sie kritiklos und voreingenommen aufspießt und verarbeitet! Hebbel und Nietzsche sind Antipoden: Nietzsche setzt als Ideal ein Individuum, das sich zum Gott macht und die Menschheit umprägt; Hebbel will Individuen, die sich nach der Gottheit formen, damit sie in ihnen lebe und offenbar werde, was von allen Individuen gilt, nicht nur von einzelnen, besonders bevorzugten. Was aber Horneffers mit „erstauntem Glück" gemachte Entdeckung selbst anlangt, glaubt er wirklich, daß bis zum Jahre 1907 „die Mehrzahl unserer Literarhistoriker" blind war für die nach seiner Darstellung so offenkundige Verwandtschaft Hebbels und Nietzsches? Daß es erst seiner bedurfte, um zu erkennen, daß es dasselbe sei, wenn Nietzsche eine neue Ethik begründen wollte und wenn Hebbel gelegentlich sagte, die Moral brauche ein neues Fundament? Ich glaube, die Mehrzahl unserer Literarhistoriker war zum mindesten vorsichtiger als Horneffer.

Meine Ansicht über die angebliche Verwandtschaft habe ich in aller Kürze P. 179 u., 180 o. und Anm. 2 niedergelegt. Zur tieferen Bedeutung der von Horneffer mißverstandenen Äußerungen Hebbels verweise ich auf meine Polemik gegen Th. A. Meyer in der Zeitschr. f. Ästhetik a. a. O., insbesondere Seite 81 u. ff.

Auf J. Frenkel: Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion, Hebbel-Forschungen, herausg. von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, B. Behrs Verlag, Berlin 1907 komme ich gelegentlich im Folgenden zu sprechen (92 Anm. 1). Wenn ich Frenkels Standpunkt auch nicht immer zu teilen vermag, so muß doch zugestanden werden, daß sein Buch eine Lücke ausfüllt, die bestand.

Das gleiche läßt sich von Bernhard Münz, Friedrich Hebbel, als Denker, Wilh. Braumüller, Wien 1906, nicht behaupten; man muß Werner durchaus beistimmen, der in seiner Besprechung der Münzschen Abhandlung (Deutsche Literaturzeitung XXVII. Jahrg. Nr. 49 vom 8. Dezember 1906 Seite 3057/8) sagt, daß mit solchen Arbeiten, die im besten Falle nur Wiederholungen längst bekannter Dinge bringen, niemandem gedient ist.

Digitized by Google

Verfahren gegenüber, ein gedankenloses Dreinreden, wenn beim Anheben einer philosophischen Erörterung sogleich ausgerufen wird: „Aha! jetzt nimmt der Metaphysiker den Dichter unter die Lupe!“ Auch diesmal habe ich das Verfahren exakter Formulierung und scharfer Herausarbeitung des Denknotwendigen bei Begriffen und Gedankenzügen angewendet; es führt zur Wohltat der Klarheit und Übersichtlichkeit, es schützt vor der Gefahr, in die so beliebte Verschwommenheit allgemeinen Geredes zu versinken, und es liefert ein Instrument zur sauberen Bearbeitung des oft widerspenstigen Stoffes, welches zugleich einen Teil der Riegel hebt, die den Zugang zur geheimsten und tiefsten Werkstätte des Dichters versperren, in der Werden und Entwickelung der späteren Weltanschauung sich vollzogen.

München, im April 1908.

Arno Scheunert.

Ich zitiere:

I.—XII. Hebbels Werke, historisch-kritische Ausgabe (Werner).
T. „ Tagebücher „ „ „ „
(arabische Ziffern bei T.: Nummern der Notizen, sonst: Seitenzahl)
Br. I.—VIII. Hebbels Briefe, historisch-kritische Ausgabe „
P. Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels von Arno Scheunert, Beiträge zur Ästhetik VIII. Band. Hamburg und Leipzig, Leopold Voss 1903.

Auf Stellen der vorliegenden Abhandlung ist mit arabischen Ziffern verwiesen.

o. = oben, m. = Mitte, u. = unten (auf der zitierten Seite).

Inhalt.

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

I. Über Leben und Jenseits.

Seite

A. Sittliche Welt des Menschen. Das Unendliche. Sittliches Ideal . . . 1

Vorbemerkung . . . 1

1. Das „Zentrum" der sittlichen Welt: Neigung zur Sünde . . . 3
   a) Unmöglichkeit, sich dem Betrieb der sittlichen Welt zu entziehen . . . 3
   b) Bestimmung und Aufgabe des Menschen . . . 5
   c) Die irdische Welt als notwendige Trübung der Welt des Ideals durch das Böse . . . 6
   d) Hinweis auf die Eigenart der Terminologie Hebbels und seiner Auffassung von Liebe und Freundschaft . . . 7
2. Sittliche Weltordnung und Freiheit . . . 9
   a) Die Weltordnung als Regulator alles Geschehens . . . 9
   b) Die Freiheit als Zusammenhang mit dem Unendlichen . . . 10
      α) Relative Freiheit . . . 11
      β) Neigung zur Sünde . . . 12
         α_1 Enge dieses Begriffes . . . 12
         β_1 Die Endlichkeit und ihre Überwindung . . . 13
      γ) Stellung des Freien zum sittlichen Ideal und zur irdischen Welt . . . 14
      δ) Erhebende Wirkung der Freiheit . . . 17

B. Über den Tod . . . 20

1. Der Tod als sittliche Verklärung durch göttliche Gnade . . . 20
   a) Sittlicher Gehalt des Lebens nach dem Tode . . . 21
      α) Sehnsucht nach dem postmortalen Zustande. Begriff des Schmerzes und des Duldens . . . 22
      β) Todesfreudigkeit. Verwirklichung des Wunsches der Duldenden nach Realisierung des Ideals durch augenblicklichen Tod 24

Digitized by Google

Seite

b) Der Tod als Geschenk Gottes. Würdigung des Gedichtes „Vogelleben“ . . . 28
2. Hinweisung auf die spätere Ansicht . . . 30

C. Die Formen . . . 31
1. Idealfeindliche Gewalt der Formen und ihre Auflösung durch den Tod . . . 31
a) Zwei Arten von Formen . . . 33
b) Raum und Zeit . . . 35
α) Frühere Ansicht: Raum und Zeit als idealfeindliche Eigenschaften der Dinge . . . 35
β) Spätere Ansicht: Raum und Zeit als Anschauungsformen der gemeinen Erkenntnis . . . 36
c) Trübung der sittlichen Einsicht durch die Formen. Der spätere Begriff der Form . . . 38
2. Die Schuld . . . 38
a) Relative Abhängigkeit des Schuldigen von den Formen . . . 38
b) Abhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen . . . 39
c) Scheinbare Unabhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen innerhalb tragischer Begebenheiten . . . 40
d) Hinweisung auf die spätere Ansicht . . . 42
e) Definition der Schuld. Verwandtschaft mit dem Begriffe der Sünde; spätere Ansicht über diesen Begriff . . . 42

D. Leben nach dem Tode . . . 46
1. Drei Perioden. Schicksale des Guten . . . 46
2. Schicksale des Bösen . . . 48
3. Stellung Gottes . . . 49

E. Sittlich bedeutungsvolle Zustände . . . 50
1. Die Kindheit . . . 50
a) Verwandtschaft mit dem Zustand nach dem Tode . . . 50
b) Würdigung des Gedichtes „Stillstes Leben“. Hinweisung auf die Bedeutung des Traumes . . . 52
c) Innige Beziehung des Kindes zum sittlichen Ideal . . . 54
d) Über die Herkunft der besprochenen Anschauungen . . . 56
e) Hinweisung auf den Zustand des Menschen vor der Geburt. Frühere und spätere Ansicht . . . 56
2. Traum und Schlaf . . . 59
a) Spätere Ansicht (seit 1835) . . . 59
α) Der Traum als Vermittler sittlicher Offenbarungen, die dem Wachenden unzugänglich sind . . . 59
α_1 Verweilen des Träumenden in der Welt des Ideals. Trennung von den Wachenden . . . 61
β_1 Terminologisches, Begriff der Kälte, des Erstarrens usw. 62
β) Das Schauen höchster Offenbarungen als Traumzustand . 64
α_1 Niederziehende Wirkung dieses Schauens . . . 66
β_1 Erhebende Wirkung . . . 69
γ_1 Traum und Dämmerung . . . 70

Digitized by Google

Seite

γ) Entgegengesetzte Auffassung. Schlaf als Bruder des Todes im gewöhnlichen Sinn. Der Tod als Erstarrung und Loslösung vom großen Naturzusammenhang 73
Anhang: Leben des Einzelwesens im Naturzusammenhang und Aufgeben in ihn durch den Tod. Das Gedicht „Die Rosen" 78
b) Frühere Ansicht 81
α) Traum und Schlaf als Spender von Ruhe und eines Vorgefühls der Seligkeit 81
β) Traum in der gewöhnlichen Bedeutung. Ein späteres Gedicht 82

II. Liebe, Freundschaft und Mutterliebe als irdische Verwirklichungen des Ideals.

Vorbemerkung 85
A. Die Liebe 86
1. Die Laster. Die Wollust als Kardinallaster 86
2. Göttlichkeit der Liebe. Enge Beziehung zum Ideal 87
a) Beziehung zu Gott. Scheinbare Frivolität einzelner Gedichte. Hinweisung auf Hebbels Stellung zur Religion 89
b) Erhebende Kraft der Liebe. Stellung zur Ehe 93
3. Die reine Jungfrau als Repräsentantin der Liebe 95
a) „Unbewußtheit" der Jungfrau 95
b) Würdigung des Gedichtes „Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel" 98
4. Verklärung der Liebe durch den Tod 101
a) Liebe und idealgleicher Zustand im Jenseits 101
b) Rapport zwischen überlebenden und verstorbenen Liebenden 102
α) Geister. Wiedersehen nach dem Tode. Frühere und spätere Ansicht 104
β) Wirkungen der gegenseitigen Liebe. Magnetische Wirkung des Ideals überhaupt 106
5. Erhebende Wirkung insbesondere der ersten Jugendliebe. Das Gedicht „An Hedwig". Allgemeine und spezielle Würdigung . 108
B. Die Freundschaft 118
1. Verwandtschaft mit der Liebe. Spätere Verschmelzung beider 118
2. Charakteristik des in Liebe und Freundschaft ersehnten Ideals 123
3. Das Hebbel nicht sicher angehörige Gedicht „Sängers Sterne" . 126
a) Die vor allen Anfechtungen schützende Kraft der Liebe und der Freundschaft 126
b) Verachtung nicht auf das Ideal bezogener Güter. Das Gedicht für ein Ringreiterfest 128
c) Weitere Übereinstimmungen. Hinweisung auf die Stellung des Dichters 129
C. Die Mutterliebe 131
1. Hoher sittlicher Wert des Verhältnisses der Mutter zum Kinde 131
2. Minder bedeutsame Stellung des Vaters 131

Digitized by Google

III. Naturphilosophie. Stellung des Dichters.

Seite

A. Der Dichter 134

1. Feindliche Stellung zum gewöhnlichen Leben. Grund derselben 134
2. Aufgabe des Dichters 136
3. Wert der Dichtung. Der Dichter und das sittliche Streben der Natur 138

B. Die Natur 139

1. Beseelung der Natur. Sittliche Naturprodukte bzw. Naturvorgänge 139
   a) Blumen als sittliche Naturprodukte 140
      α) Der Duft als Sehnsucht, Dank, Opfer der Natur und als Gruß des Ideals 141
      β) Die Ballade „Liebeszauber“ 147
      γ) Ethischer Kreislauf 149
      δ) Die Expansionskraft des ethischen Gehaltes. Vorstellung des Zersprengens usw. 150
   b) Das Gewitter als sittlicher Naturvorgang. Vorstellung des Verspritzens usw. 155
   c) Früchte und Wein als sittliche Naturprodukte 161
   d) Würdigung zweier Gedichte („Herbstbild“. „Haus im Walde“.) 165
2. Tiere als sittliche Wesen. Unorganische Körper 169
   a) Vögel, Schmetterling, Eichhörnchen 169
      α) Würdigung der Gedichte „Ein Bild aus Reichenau“ und „Sommerbild“ 171
      β) Erklärung des Gedichtes „Das Geheimniß der Schönheit“ 176
   b) Gold und Edelsteine 182
3. Farbensymbolik 185
4. Über Hebbels Verfahren der Setzung ethischer Werte auf Grund ästhetischen Wohlgefallens 191
   a) Allgemeines 191
   b) Folgeerscheinungen 191
      α) Hebbels Verhältnis zu seinen Dichtungen 193
      β) Stellungnahme des Beurteilers 193
   c) Die ethischen Werte im positiven und negativen Sinne als das Primäre 194
   d) Naive und kritische Betrachtungsweise Hebbels 198

C. Gott, Mensch und Natur in ihrem Verhältnis zueinander . 200

1. Entwickelung der Anschauungen über die Stellung des Menschen zu Gott 200
   a) Früheste Ansicht über die Entstehung der Welt 200
   b) Das Gedicht „Gott über der Welt“. Entstehung und Schicksale der Welt. Zwei verschiedene Anschauungen . . . 200
   c) Das Gedicht „Proteus“. Parallelstellen aus späterer Zeit. Proteus und Dichter 205

Digitized by Google

Seite

d) Das Gedicht „Der Mensch". Sittliche Entwickelung. Der Mensch als Spitze der Natur 207
α) Verwandtschaft mit Proteus 208
β) Welt des Menschen und Natur; allmählich sich vollziehende Verbindung beider 211
e) Die Beziehung Mensch—Gott. Ursprüngliches Bestehen, Vernachlässigung und endliche Wiederherstellung derselben . . 212
α) Weiterentwickelung der Beziehung Mensch—Natur. Herstellung der Beziehung Natur—Gott 212
β) Beziehung des Menschen zu der nunmehr mit Gott verbundenen Natur 214
γ) Neue Beziehung Mensch—Gott 216
$α_1$ Aufstreben der Natur zu Gott im Menschen. Erfassen Gottes im Gefühl 216
$β_1$ Vergleich mit der frühesten Ansicht 217
δ) Überblick und Zusammenfassung. Transzendenz Gottes . 218
$α_1$ Hebbels Stellung zu seiner Weltanschauung. Gefühlswirkung derselben auf ihn 218
$β_1$ Hinweisung auf die spätere Ansicht 220
2. Der Entwickelungsgedanke 221
a) Das „Lied der Geister". Früheste Ansicht 221
b) Das unbekannte Gedicht „Naturalismus". Vermutliche Identität desselben mit dem Gedicht „Der Mensch" 223
α) Hebbels Andeutungen 223
β) Vergleich der in Frage kommenden Gedichte 224
3. Der Dichter als „Proteus". Seine Stellung zu Gott. Frühere und spätere Ansicht 225

Zweiter Teil.

Dramatische und erzählende Jugendwerke.

A. Das Tragödienfragment „Mirandola" 227
1. Symbolik dieses Fragmentes 227
a) Das Resultat der Tragödie. Frühere und spätere Ansicht . 227
b) Mirandola 228
c) Gomatzina 230
α) Gomatzinas Schuld. Motivierung derselben 231
β) Symbolisch-ethische Bedeutung dieses Charakters . . . 232
$α_1$ Gomatzina und Gonsula 233
$β_1$ Weiterentwickelung der Schuld Gomatzinas 233
d) Flamina 236

Digitized by Google

Seite

e) Zusammenfassung. HEBBELS Motivierung als Ausdruck der Notwendigkeit tragischen Geschehens. Symbolisch-ethische Bedeutung desselben 241

f) Die das zustande Kommen sittlicher Zustände verhindernden Momente 242

α) Frühere Ansicht 242

β) Spätere Ansicht 243

g) Der tragische Untergang 244

α) Frühere und spätere Ansicht 244

β) Die im Tode zu gewinnende Einsicht. Frühere und spätere Ansicht 246

h) Ursprung der unter f) genannten Momente 246

α) Frühere und spätere Ansicht 246

β) Stellung des Menschen 247

i) Wirksamkeit der genannten Momente im „Mirandola" . . . 248

α) Das Motiv des im Stich Lassens eines Weibes. Hinweisung auf „Genoveva" 248

β) Stellung des Weibes bei HEBBEL 252

γ) Symbolische Bedeutung des unter α) genannten Motivs . 252

δ) Symbolische Bedeutung der im „Mirandola" und in den Jugendwerken durch die idealfeindlichen Momente herbeigeführten Begebenheiten 254

ε) Bedeutung der über die Personen hereinbrechenden Schickungen für sie. Frühere und spätere Ansicht . . 255

k) Über den möglichen Fortgang der Handlung der Tragödie . 256

α) HEBBELS Andeutungen über Mirandolas ferneres Geschick 256

β) Gomatzinas und Flaminas Geschicke 257

γ) Mirandolas Geschick 258

α_1 Mirandola als Hauptperson. Sein beabsichtigtes Hinübertreten ins Böse 259

β_1 Unmöglichkeit, Mirandola der Verdammnis preiszugeben 260

α_2 Mirandola als wohlmeinender Liebhaber 261

β_2 Mirandolas anzunehmende Umkehr zum Guten . . 262

2. „Mirandola" als Neubearbeitung des SCHILLERschen Räubermotivs 263

a) Rekonstruktion des möglichen Urteils HEBBELS über SCHILLERS „Räuber" 263

α) Motivierung des Entschlusses Mirandolas, Räuber zu werden 264

β) Motivierung des Entschlusses Karl Moors, Räuber zu werden 267

γ) Das ethische Resultat der „Räuber" 269

b) HEBBELS Stellung zu SCHILLER 272

c) Einfluß UHLANDS auf HEBBEL. Eine neue Art der Verkörperung der sittlichen Ideen. Gewinnung eines neuen Standpunktes 274

α) Die „Gebrochenheit des Lebens" 275

β) Die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen 276

γ) Grund des Abbrechens der Arbeit am „Mirandola" . . 277

d) Spuren eines früheren Planes 278

Seite

B. Der Brudermord 278
1. Hervortreten des Einflusses Uhlands 278
2. Tragische Motivierung der Ereignisse 279

C. Holion 281
1. Der Schauplatz dieses „Nachtgemäldes" 281
2. Symbolik dieser Dichtung 282

D. Der Vatermord 284
1. Die Idee und die Schuldverhältnisse 284
a) Scheinbare Abhängigkeit der Schuld der Männer von der Verzeihung der Mutter 286
b) Notwendigkeit, Isabella mit in den Konflikt hineinzuziehen . 286
c) Fernandos Selbstentsühnung. Schuld des Grafen 287
α) Irreparabilität des Konfliktes 288
β) Symbolische Bedeutung der zwischen Vater und Sohn sich abspielenden Vorgänge 290
$α_1$ Notwendigkeit des Erscheinens des Grafen 290
$β_1$ Instinktives Handeln Fernandos 291
2. Ethische Motivierung 292
a) Duplizität der Schuld des Grafen und der Rache des Sohnes 292
b) Spaltung der Tat Fernandos in zwei nicht gleichmäßig entwickelte Teile 293
3. Einfluß Uhlands. Erklärung der Lückenhaftigkeit der Motivierung 294
a) Das im Mittelpunkt der Handlung stehende psychologische Moment 294
b) Ausschaltung der Wirkung des Zufalls durch Verlegung der Verwirrung des sittlichen Zustandes in die Vorgeschichte . 295

E. Der Maler 295
1. Die Idee und ihre sonderbare Einkleidung 295
2. Bedeutung Raffaels 297
3. Stellung des Künstlers zum sittlichen Ideal. Bedeutung des Kunstwerkes 298
4. Stellung des Künstlers zum Leben 299
a) Gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Unvollkommenheit der Welt 299
b) Perugino 299
5. Deutschland und Italien als symbolisch bedeutungsvolle Gegensätze. Mögliche persönliche Bedeutung des Ganzen 300

F. Die Räuberbraut 302
1. Stellung des Räubers in der sittlichen Welt 302
2. Die Handlung. Emilie als Hauptperson. Gustavs Schuld . . 302
3. Der Konflikt 304
a) Weiterentwickelung der Schuld Gustavs. Stellung und Schuld Victorins 304

Digitized by Google

Seite

b) Victorins und Gustavs Stellung zu einander. Verbindung beider durch zwei rein persönliche Momente. Gustavs Rache an Emilie. Einsetzen der tragischen Motivierung 306

4. Die tragisch bedeutungsvolle Handlung, ihr Resultat und die tragische Motivierung 308

a) Gustav als tragische Gestalt innerhalb dieser Handlung. Emilie 310

b) Grenzen der tragischen Bedeutung Victorins 311

5. Fortschritt auf dem durch Uhland gewonnenen, neuen Wege . 312

a) Vorwärtstreiben der Handlung durch psychologisch glaubhafte Motive 312

b) Vergleich mit dem „Vatermord". Hinweisung auf „Barbier Zitterlein" 313

Digitized by Google

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

I. Über Leben und Jenseits.

A. Sittliche Welt des Menschen. Das Unendliche. Sittliches Ideal.

Vorbemerkung.

In der Vorrede zur „Maria Magdalene“ nennt HEBBEL die Kunst „die realisierte Philosophie“; wir dürfen seine eigenen späteren Dichtungen, und ganz besonders seine Tragödien, als seine realisierte Philosophie bezeichnen. Da dies, wie ich in den folgenden Untersuchungen zu zeigen bemüht sein werde, auch von seinen frühesten Jugendwerken gilt, so ist es im Interesse ihres Verständnisses und ihrer Würdigung unerläßlich, zunächst auf die Weltanschauung des jungen Dichters einzugehen. Von besonderer Wichtigkeit ist sie ferner darum, weil wir in ihr die Keime aufzuzeigen vermögen, aus denen Lebenserfahrungen und befreiteres Denken, Schaffensfreudigkeit und Resignation, Hoffnungen und Enttäuschung das spätere System hervorgetrieben haben.

Als Quellen für die allgemeine Weltanschauung des jungen HEBBEL kommen vorzugsweise die im IX. Bande der Werke (3—16) zusammengestellten Aphorismen und die Gedichte in Betracht. Einen besonderen Abschnitt widme ich der Interpretation der Gedichte nicht; sie werden innerhalb der die allgemeine Weltanschauung aufhellenden Erörterungen, die sich zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf sie stützen, ihre Besprechung finden.

Digitized by Google

Im Vergleich mit den Aphorismen fällt bei den Gedichten eine religiöse Fassung auf.[1] Wenn auch gewiß anzunehmen ist, daß HEBBELS Ansichten aus einer christlichen Weltanschauung hervorgewachsen sind, so muß doch betont werden, daß es sich bei den Gedichten vorwiegend um den ethischen Gehalt[2] der Glaubenslehren handelt, soweit er zu HEBBELS Meinung paßt, wie denn überhaupt die fromme Einkleidung als ein Gewand auftritt, in dem sich Gedanken verbergen, die nicht gerade spezifisch christliche genannt werden können.

Die Aphorismen werden mit folgender Betrachtung eröffnet: „Welches irdische Gefäß schlösse wohl ein das unermeßliche Himmelsgewölbe, das unergründliche Meer, wär's dies Weltall nicht selbst?" (IX. 3 1/3). Das „unergründliche Meer" halte ich für das „Meer der Unendlichkeit, in dem der absolut tugendhafte Mensch — wenn es überhaupt einen solchen geben könnte — baden würde, dadurch dem Treiben der Welt und dem Handeln der Menschen entfliehend (IX. 3 17/21), es ist das „Lichtmeer jener Geistersonne", aus dem wir erschaffen sind (VII. 39 Nr. 4 1/4), das „Meer der Unermeßlichkeit", durch das am Schöpfungstage die „Insel Welt" getragen wurde (VII. 62 m. 3/4). Wir fassen demnach in dem zitierten Ausspruch „das unergründliche Meer" als Apposition zum „unermeßlichen Himmelsgewölbe"[3] und formulieren: „Welches irdische Gefäß schlösse wohl ein das unermeßliche Himmelsgewölbe, dieses unergründliche Meer der Unendlichkeit, wär's dies Weltall nicht selbst?" Ich meine wir tun gut, diese Lobpreisung der Würde des Universums in dem Sinne zu verstehen, daß sich uns das Ewige, Unendliche, Göttliche, das, was HEBBEL später die „Idee" nennt, im Universum, im Weltall seinem vollen Gehalt und Umfange nach

[1] Auf den Einfluß PAUL GERHARDTS weist WERNER hin (VII. p. XVI). Die Bibel hat HEBBEL in frühester Zeit eifrig gelesen. Vgl. die beiden Fassungen der prinzipiellen Erörterung über die Stellung des Menschen zum sittlichen Ideal in Prosa (IX. 34—451) und in Versen (VII. 39/40 Nr. 4) und NEUMANN 6 m. Auch Sentenzenhaftes im Sinne moralisierender Spruchdichtung findet sich (VII. 59, „Selbstvertrauen").

[2] Für die Kirche tritt HEBBEL nicht ein; gegen Auswüchse derselben macht er Opposition (VII. 79/80, „Ein Bild vom Mittelalter". V. 22 15/32, 24 5/33).

[3] Vgl. VII. 404 u. „Art. 5" und HEBBELS an die dort zitierte Strophe geknüpfte scherzhafte Selbstkritik. Er setzt in den betr. Versen, Welt, Wolken, Hölle in Gegensatz zum Himmel, d. h. das irdische Unvollkommene oder Feindliche in Gegensatz zu der durch die Liebe gewährten höchsten Seligkeit, zum „Himmel" der Liebe.

Digitized by Google

offenbart; nur das Universum in seiner Totalität vermag den Reichtum des Unendlichen als irdisches Gefäß zu fassen.[1] Das Unendliche, so können wir sagen, offenbart sich im Weltall, und zwar einmal als „physische Natur"[2] und ferner als „vernünftige Welt" (IX. 3 12/14). Diese vernünftige Welt ist durchaus zu bezeichnen als die sittliche Welt des Menschen (s. Anm. 2), deren Selbstbewegung zum ethischen Ideal darzustellen, für den späteren Hebbel die vornehmste Aufgabe des Dichters ist. Wir erlauben uns diese Bezeichnung in Anbetracht des Gegensatzes, in den die vernünftige Welt zur physischen Natur gestellt ist, und besonders darum, weil Hebbel im weiteren Verlauf der Betrachtung über sie lediglich von den sie bewegenden sittlichen Qualitäten des Menschen handelt. Dabei ist zu betonen, daß das Sittliche bereits hier immer eine enge Beziehung zur Gottheit ausdrückt, in das Gebiet des Unendlichen hinüberreicht und nicht im Endlichen aufgeht.

I. Das „Zentrum" der sittlichen Welt: Neigung zur Sünde.

a) Unmöglichkeit, sich dem Betrieb der sittlichen Welt zu entziehen.

Als das Zentrum der sittlichen Welt, als das, was sie im Geleise erhält und vorwärts treibt, nennt uns Hebbel die unausrottbare Neigung des Menschen zur Sünde (IX. 3 11/13).[3] Wie die physische Natur veröden und absterben würde ohne die belebenden Strahlen der Sonne, so würde die vernünftige Welt „zertrümmern", „wenn diese Neigung aufhörte zu wirken im Menschen" (IX. 3 13/17). Die Neigung zur Sünde ist die Leidenschaft (IX. 4 26/6), und diese ist, wie wir noch sehen werden, als das

[1] „Eins sei ewig in Allem und Alles sei ewig in Einem usw. (VII. 40 Nr. 5). Dies klingt pantheistisch, ist es aber nicht im strengen Sinne, da Hebbel eine transzendente Gottheit annimmt; eine „Gottheit Welt" (T. 2911) kennt er noch nicht.

[2] Der gleiche Ausdruck findet sich noch später (T. 511 dasselbe Br. I. 136 17). Hebbel stellt daselbst die „physische" Natur der „höheren", d. h. geistigen, also der sittlichen Welt des Menschen gegenüber. („Geist", „geistig" bei H. immer ethisch zu fassen.) Ähnliches bereits in sehr früher Zeit VII. 8 132/3:

„Ordnung zeigt ihre Segensspuren
In der rohen, und in Menschennaturen —".

[3] Vgl.: „Der Mensch ist zum Friedestören geneigt,
Wie's die Historie deutlich zeigt —" usw. (VII. 7 113—8 114).

Digitized by Google

eigentlich böse Element der Welt anzusprechen. HEBBEL gibt deutlich zu erkennen, daß die (unter der Voraussetzung der nicht aus der Welt zu schaffenden Neigung zur Sünde allein bestehende) sittliche Welt eine durchaus zu Recht bestehende, sein sollende und gute[1] ist, und daß das unter der gedachten Voraussetzung sich vollziehende Tun und Treiben der Menschen geeignet ist, das Weiterbestehen der sittlichen Welt zu garantieren: würde ein Mensch die Neigung zur Sünde vollständig in sich ausrotten und „ganz tugendhaft" sein, so würde er, vom Gefühle seiner Vollkommenheit unendlich beglückt, nie wieder in einen minder vollkommenen Zustand eintreten wollen, „er würde sich baden im Meere der Unendlichkeit, er würde entfliehen dem Treiben der Welt und dem Handeln der Menschen" (IX. 3 17—4 25); er würde sich also der Bewegung der sittlichen Welt, dem Betrieb derselben, entziehen, aus ihr heraustreten, und das ist offenbar nach HEBBELs Meinung etwas, das nicht sein soll.[2] Der Mensch kann auch gar nicht ganz tugendhaft sein (IX. 5 24/6), immer bringt ihn die Leidenschaft „zur Erde" zurück (IX. 4 25/7), nie wird der Tugendhafte „ganz ein Gott"[3] (IX. 3 9/10).

> „Hoch wohl kann der Weise sich erheben
> In das wonnenreiche, beßre Leben,
> Doch nicht ganz fällt ihm die Hülle ab,
> Will er ganz hinüberschweben, — —
> Setzt der Staub ein Ziel des Geistes Streben — —." (VII. 40 33/7.)

Anderseits kann der Mensch auch nicht völlig ins Böse hinabsinken: „nicht fähig ist der größte Bösewicht, ein Teufel zu werden und jeden Funken des Himmels aus seinem Busen zu verdrängen" (IX. 3 7/9), kein Teufel wandelt auf Erden (VII. 40 32),

> „Keiner kann den Adel ganz verlieren — —
> Keinen kann die Hölle ganz entführen." (VII. 40 39/40.)

Wäre der Mensch imstande, die Neigung zur Sünde in sich gänzlich zur Herrschaft kommen zu lassen, durchaus böse zu sein, so würde er damit ebenfalls aus der sittlichen Welt heraustreten. Darauf, daß er dies weder im guten noch im bösen Sinne vermag,

[1] Selbstverständlich keine absolut gute.

[2] Vgl. später: „Es giebt keinen Menschen ohne Sünde, denn es darf keinen geben, er dürfte wenigstens nicht auf die Erde gesetzt werden, denn er würde für die übrigen keine Duldung haben, er würde ein Schwert seyn, auf dem sie sich spießten" (T. 4340).

[3] „Ganz ein Gott kann Keiner werden" (VII. 40 31).

Digitized by Google

beruht nach Hebbel seine Vortrefflichkeit, denn, so wird uns gesagt, „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: nicht entadelt oder vergöttert ihn gänzlich sein Thun und Lassen“ usw. (IX. 3 4 ff.). Er ist vortrefflich, weil er „nicht mehr oder weniger, als Mensch“, sein kann (der Unterschied besteht nur in dem Maße, in dem einer Mensch ist) (IX. 4 28/30. 35), weil er Glied der sittlichen Welt ist.

b) Bestimmung und Aufgabe des Menschen.

Wir dürfen also festsetzen: Aufgabe des Menschen ist, der sittlichen Welt zu dienen. Mit Hebbels höchst paradox erscheinender Behauptung, daß das Zentrum der vernünftigen Welt die Neigung des Menschen zur Sünde sei, ist es, wie sich zeigt, nicht so schlimm, als es zunächst aussieht, denn ebenso unvertilgbar, wie diese Neigung, lebt im Menschen ein „Funke des Himmels“. Nur unter der stillschweigend gemachten Voraussetzung, daß das Gute im Menschen nicht erstickt werden kann, ja, wie wir noch sehen werden, zum endlichen Siege gelangen muß, stellt er die zunächst so sonderbar anmutende Behauptung auf und gibt fernerhin als „Bestimmung des Menschen“ an: „Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, Vereinigung des Gesetzes mit dem Willen“, fügt aber hinzu, daß der Sterbliche dieses Ziel nie ganz zu erreichen vermag (IX. 4 52/3, 5 54 ff.). Die volle Verwirklichung des Gesetzes, das restlose Aufgehen im Unendlichen, ist das sittliche Ideal, welches, wie gesagt, im irdischen Leben niemals zur Realisierung gelangt.

Hierdurch wird die Notwendigkeit des Bösen im Menschen, und damit in der sittlichen Welt, anerkannt, und diese Welt selbst als eine der letzten und höchsten Verklärung in ihren Gliedern zwar zustrebende, vorderhand aber dem Unendlichen, Göttlichen noch nicht adäquate Offenbarung oder Erscheinung desselben charakterisiert, d. h. es wird die später so scharf herausgearbeitete Doppelstellung des Menschen eingeführt, vermöge welcher er, zur Sünde und Unvollkommenheit (später zur Schuld) verdammt, dennoch seinen Zusammenhang mit dem Göttlichen aufzugeben nicht imstande ist. Dieser Zusammenhang macht die Vortrefflichkeit des Menschen aus; er äußert sich darin, daß der Mensch doch wenigstens ab und zu das Gute tut und das Böse meidet, und findet in einem bewußten Streben nach dem Guten und Göttlichen, nach dem sittlichen Ideal, seinen Höhepunkt. In dieses Streben, dem auf Erden keine volle Erfüllung werden kann, ist die sittliche Aufgabe des Menschen

Digitized by Google

[illegible] von ihm [illegible], wenn er die Neigung zur Sünde als das Zentrum der [illegible] Welt [illegible]. Er kennt ein [illegible] Ideal, ein Höchstes, das [illegible] ist das Gute schlechthin, ist das [illegible] ist die höchste Seligkeit gewährende [illegible] ist. Was [illegible] das Böse: er findet es in der Leidenschaft, im Laster, in der Neigung zur Sünde verkörpert, und da es sich überall [illegible] das Streben nach dem Guten wirft, muß es überwunden werden. So wird das Streben nach dem Guten zu einem Überwinden des Bösen. So weit kommt er ohne besondere Überlegung, er fühlt den Zwang des Gesetzes unmittelbar. Im Erfüllen desselben genießt er den Vorgeschmack der höchsten Seligkeit, und obwohl er dieser selbst im irdischen Leben nicht völlig teilhaftig werden kann, ist er doch fähig, sich durch Vereinigung von Neigung mit Pflicht ihr immer mehr und mehr zu nähern.

c) Die sittliche Welt als notwendige Trübung der Welt des Ideals durch das Böse.

[illegible] könnte man fragen, woher das Böse kommt; wäre es nicht besser, wenn es überhaupt nicht vorhanden wäre? Wozu dieses ewige Ringen und Kämpfen mit der Sünde, dem ewig Besiegten und doch nie ganz zu Vernichtenden? Aber er wirft diese Frage gar nicht auf, das Böse ist nun einmal vorhanden, es ist da, und er zieht es vor, sich mit ihm abzufinden, er nimmt das Leben, wie es nun einmal ist, hin, und da er im Überwinden des Bösen seine höchste Befriedigung findet und die erhabenste Tugend erblickt, so erscheint es ihm als dasjenige, was ihn unausgesetzt zum edelsten Streben antreibt, als etwas, daran dieses Streben notwendig gebunden ist, als dessen Voraussetzung, die ihn das Gute als ein Erstrebenswertes erst recht kennen lehrt, als das, was die sittliche Welt in Schwung erhält, als ihr eigentliches „**Zentrum**“, als etwas durchaus Unentbehrliches, mit dessen Wegfallen alles höhere Streben

1) „. . . . je höher diese Harmonie (zwischen Neigung und Pflicht) aber in ihm sich hebt, je vollkommener ist der Mensch, je unendlicher seine Tugend, je erhabener sein Geist“ (IX. 533 f.). „Je mehr und heftiger der Mensch seine Unendlichkeit, den Geist, anstrengt, je eher verfällt seine Endlichkeit, der Körper“ (IX. 570 f.).

Digitized by Google

aufhören und die Bewegung der vernünftigen Welt ins Stocken geraten müßte.

Es liegt dieser Auffassung die Ansicht zugrunde, daß die irdische Welt in ihren Gliedern eine Trübung[1] des Unendlichen, des Ideals, ist, die sich zur Klärung durchzuringen sucht (am erfolgreichsten in den Tugendhaften).

d) Hinweis auf die Eigenart der Terminologie Hebbels und seiner Auffassung von Liebe und Freundschaft.

Bevor wir in weitere Erörterungen über die Stellung des Menschen eintreten, sei auf eine Eigentümlichkeit der Terminologie Hebbels aufmerksam gemacht, die schon bei den bereits zitierten Stellen zur Geltung kommt und durchaus festgehalten werden muß, wenn man Hebbels Aussprüche, besonders aber seine Gedichte verstehen will; sie ist durchgängig zu beobachten und wird im folgenden an einzelnen Fällen illustriert werden. Hier weise ich nur ganz im allgemeinen und in aller Kürze auf sie hin, damit der Leser nicht, durch diese oder jene meiner kommenden Ausführungen befremdet, hinter ihnen eine gewaltsame Deutung der Worte des Dichters vermute.

Mit „Himmel“, „besserem Leben“, „Paradies“, „Unendlichkeit“, „Unsterblichkeit“, „Seligkeit“, „Göttlichkeit“, „Geist“, „Licht“, „Sonne“, „Morgenrot“, „Gold“, „Blumen“ (insbesondere „Rosen“) usw. bezeichnet Hebbel alles Gute und ethisch Wertvolle, sowie dasjenige, was eine freundliche Stellung zum Ideal einnimmt, idealähnlich, idealgerecht oder idealgleich ist, während die feindliche Beziehung, sowie alles mit dem Bösen Zusammenhängende, durch „Hölle“, „Teufel“, „Erde“, „Staub“, „Nacht“, „Finsternis“, „Stürme“ u. dgl. ausgedrückt wird. Wenn also Hebbel sagt, daß ein Mensch durch eine Tat himmlische Rosen erntet, bzw. in den Höllenrachen gestürzt wird, so ist damit eine ethische Beziehung zum Ausdruck gebracht, und es sind solche Redewendungen nicht als hohle Phrasen zu betrachten. Zugleich erwähne ich, daß Hebbel in der reinen Liebe der Geschlechter und in der Freundschaft irdische

[1] Hebbel spricht von einer „Trauerwelt voll Mängel“ (VII. 23 $_{11}$) von „zween Himmeln wunderhold“, in die das „dunkle“ Leben eingeschlagen ist (VII. 97 $_{3/4}$), und sagt, daß die Tugend des Verkannten im Himmelsspiegel funkeln werde,

„Wenn auch nicht im trüben dieser Zeit.“ (VII. 40 u. $_{1/3}$.),

Digitized by Google

Verwirklichungen oder Verkörperungen des Ideals erblickt, wovon wir noch ausführlich handeln werden. Wenn er also die Geliebte eine duftende Rose nennt, so ist auch dies keine hohle Phrase, sondern es enthält einen Hinweis auf den ethischen Wert des Mädchens, bzw. ihrer Liebe und der Liebe zu ihr, einen Hinweis auf die innige Beziehung, in der sie zum Ideal steht, und wenn Hebbel die am Grabe des Geliebten Trauernde von sich selbst klagen läßt:

> „Die Rose ist gebrochen,
> Vom rauhen Sturm zerknickt“ (VII. 20 29/30),

so will er damit nicht sagen, daß ein zartes und liebliches Geschöpf trauert u. dgl. m., sondern daß ein sittlich überaus wertvolles Verhältnis durch ein grimmiges Geschick[1] zerstört worden ist, d. h. daß die allem Irdischen anhaftende, idealfeindliche Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit („rauher Sturm“), das menschliche Gebundensein in Not und Tod (vgl. VII. 64 14), in „steife Formen“ und „starrende Normen“ (VI. 253 3/4), es war, welche in der Brust des Mädchens das durch die Liebe in ihr gegenwärtige und irdisch verwirklichte Ideal verdunkelte. Es ist selbstverständlich, daß die erwähnten Worte („Himmel“ usw.) bei Hebbel auch vorkommen, ohne im ethischen Sinne gedeutet werden zu können.

Einige Stellen, an denen die erwähnte Eigentümlichkeit der Terminologie Hebbels hervortritt, seien angeführt:

Vgl. zu „Himmel“ und „Unsterblichkeit“: VII. 14 12.16.24/5, 16 61, 17 14.22.32, 18 60, 21 5/6, 22 19ff. 33, 23 24ff., 24 36.44.53ff., 33 158, 37 25ff., 38 („Fragmente“), 39 21, 40 2, 41 12.25ff., 78 10, 97 4, 113 104.

„Paradies“: 14 30, 21 54.

„Geist“: 18 65, 23 13, 33 156, 36 4.14, 39 3, 40 37 Nr. 6.

„Licht“: 3 („Zum Licht“), 13 34, 16 72, 18 48, 33 161ff., dazu 32 108ff., 77 20, 78 10.

„Morgenrot“: 18 54, 21 13.18, 36 19.

„Sonne“: 39 3, 75 14. (Auch vom Monde und von den Sternen ist oft im gleichen Sinne die Rede.)

„Gold“: 39 12, 97 2.

„Rose“ (Blumen): 3 9, 9 7, 14 29, 17 31, 18 61, 19 11/16, 20 20, 23 13, 29 35.38, 33 162/3, 36 2, 37 25/32, 41 7/8.25ff., 52 35, 105/6 („Der Knabe“), 106 8, 107 16, 126 („Rosenleben“).

[1] Vgl. VII. 20 43: „Was wild das Schicksal trennte.“

Digitized by Google

„Hölle“: 10_{25}, 22_{25} ff., $30_{58.62}$, 33_{156}.

„Nacht“, „Dunkel“, „Finsternis“:[1] $3_{2.6}$, $9_{3.9}$, $13_{25.30}$, 16_{71}, 17_{10}, 21_{1} ff., 32_{105} ff., (vgl. 33_{161} ff.), 77_{13}, (trotz „Abend“ $_{9}$), 97_{1}.

„Sturm“, „Orkan“: $9_{2.14}$, 10_{18}, 15_{31}, 20_{30}, 39_{13}.

„Staub“: 33_{148}, 39_{12}, 40_{37} Nr. 6.

Das Umsichwerfen mit solchen Worten gibt den Jugenddichtungen HEBBELS den Charakter des Phrasenhaften und Unfertigen. Mag dabei auch manches auf die Rechnung jugendlicher, vielleicht durch Schillers Einfluß noch gesteigerter Überschwänglichkeit kommen, so ist doch zu bedenken, daß HEBBEL sich eine eigene Sprache ausgebildet hatte, in der er von anderen Dingen zu uns redet, als die Worte zunächst anzudeuten scheinen.[2] Diese Worte sind indessen keine Masken, die HEBBEL seinen Gedanken bewußt vorhält, es ist keine Geheimsprache, deren er sich bedient, und deren verborgener Sinn nur einem beschränkten Kreise Eingeweihter verständlich sein soll, sondern er verbindet mit jenen Worten ethische Vorstellungen, weil es eben *ethische* Werte oder Beziehungen sind, von denen er die Welt erfüllt glaubt und die er für den Nerv und Kern jedes Seins, Geschehens oder Handelns hält und demgemäß immer im Auge hat.

2. Sittliche Weltordnung und Freiheit.

a) Die Weltordnung als Regulator alles Geschehens.

Das Sittengesetz schreibt für den Einzelnen Harmonie zwischen Neigung und Pflicht vor. Reden wir von einer sittlichen Weltordnung als demjenigen Zwange des Geschehens, der die endliche Verwirklichung der Vorschriften des Gesetzes verbürgt, und bedenken wir, daß im irdischen Leben das Gesetz weder erfüllt noch außer

---

[1] Die Nacht ist bei HEBBEL nicht durchweg Symbol des Bösen; da, wo sie als Schlummer spendend auftritt, ist sie vielmehr etwas ethisch Erfreuliches und Wertvolles. Von Finsternis und Dunkel gilt dies nicht.

[2] VII. 47_{52} spricht er von der „Rosenwolke des Scheines“; dieser Schein ist nicht lobenswert und könnte etwa als „Staubwolke“ bezeichnet werden, aber der in den Schein sich Hüllende täuscht sittliche Reinheit vor, umgibt sich unberechtigterweise mit „rosigem“ Schimmer und verbirgt seinen Mangel hinter einer „Rosenwolke“, die Schein ist, die er vorspiegelt.

„Wohl war der Ritter rosenroth,
Doch in sich trug er Sünd' und Tod“ (VII. 30_{47})

ist ebenso zu interpretieren. Ähnlich VII. 57_{39}.

Digitized by Google

Kraft gesetzt werden kann,[1] so würde der absolut Tugendhafte, der die Neigung zur Sünde in sich ertötet hat, ebenso wie der absolut Böse, der von der Pflicht nichts mehr weiß, aus dieser Ordnung heraustreten. Auf der Notwendigkeit der Weltordnung beruht es, daß der Mensch seine sittliche Doppelstellung nie aufgeben kann, solange er als Mensch lebt; immer ist er zwischen zwei Extreme gestellt, zwischen Neigung und Pflicht, er ist „Alles und Nichts", „Gold und Staub" (VII. 39 13),

„Des Menschen Kraft reicht eben aus
Zum Kämpfen, nicht zum Siegen,
Wir sollen in dem ew'gen Strauß
Nicht steh'n und nicht erliegen." (VI. 265 23/4.)

b) Die Freiheit als Zusammenhang mit dem Unendlichen.

Was den Menschen an das Ideal, an das Gute, fesselt, ist die Pflicht, und sie ist in ihm lebendig vermöge seines Zusammenhanges mit dem Ideal, mit dem Unendlichen. Er ist ein aus dem „Lichtmeer jener Geistersonne" Erschaffener (VII. 39 Nr. 4 3/4), denn, wie er durch den Tod in den idealgleichen Zustand versetzt wird, so befand er sich, wie wir noch sehen werden, bereits vor der Geburt in einem solchen Zustande. Der unlösbare Zusammenhang, in dem er mit dem Ideal steht, ist seine Freiheit. „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken und ebensowenig einen ganz freien Menschen. Die Freiheit ist dem Menschen von der Natur[2] eingeprägt, es ist der einzige Unterschied, den sie ihm vor anderen Geschöpfen gegeben hat. Darum kann er sie nie ganz verleugnen. Auch der größte Wollüstling hat Augenblicke, wo er den sich ihm darbietenden Genuß ausschlägt, auch der Bösewicht handelt edel" (IX. 6 79/86). Freiheit ist also die bei Lebzeiten immer nur relative Unabhängigkeit von der Neigung zur Sünde, von der Un-

[1] Für den Lebenden schreibt, wie schon angedeutet, das Sittengesetz ein unablässiges Streben nach dem Ideal vor. Vgl.:

„Erzittert nicht! Noch Keinem ist's gelungen,
Den eig'nen Weg ganz ungestört zu geh'n,
Doch wißt, es wird die Hyder stets bezwungen,
Vermögt ihr muthig im Gefecht zu steh'n." (VII. 12 u. 1/4.)

[2] Selbstverständlich ist hier unter Natur nicht die „physische Natur" zu verstehen; „von Natur gegeben" wäre der richtige Ausdruck. Vgl. „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen" (IX. 3 4/5).

Digitized by Google

sittlichkeit in des Wortes doppelter Bedeutung;[1] sie ist der Zusammenhang mit dem Guten, mit dem sittlichen Ideal, wie wir sagten.

„Die wahre Freiheit trägt in der Brust,
Wer dem Gesetze folgt mit Lieb' und Lust,
Wer die Fesseln der Sinnlichkeit kühn zersprengt,
Und in's Reich des Ideals hinaus sich drängt." (VII. 7 107/10.)

α) Relative Freiheit.

Aus diesen Versen geht hervor, daß für den relativ[2] Freien das Sittengesetz (Neigung und Pflicht in Einklang zu bringen) kein eigentlicher Zwang mehr ist; ein solcher ist es nur für den relativ Unfreien, für den „Sklaven":

„Das Gesetz mag Sclaven binden,
Denn dem Sinn[3] erliegt ihr Geist;[4]
Aber — dem muß es verschwinden,
Der die Leidenschaft zerreißt." (VII. 15 53/6.)

So lebt der relativ Freie in einem der himmlischen Seligkeit ähnlichen Zustande; Gott gab dem Menschen die „hohe Kraft", „sich unsterblich selber zu vollenden"[5] (VII. 39 Nr. 4 6/7), der „Lichtgedanke der „Unsterblichkeit" (d. h. eben der Idealgleichheit und Seligkeit) trägt den freien Geist zu immer heitern Höhen" (VII. 38 Nr. 1).

„Alles bist Du",

ruft Hebbel dem Menschen zu,

„wenn Du mit allmächt'gem Glanze,
In der Horen ewig flücht'gem Tanze,
In der Zeit[6] unendlicher Gewalt,
Unbekümmert um der Neigung Spiele
Frei bist in dem sclavischen Gewühle,
Bei'm Sirenenrufe kalt." (VII. 39 Nr. 4 13/20.)

„Zwar vergeht die morsche Hülle,
Doch der Geist[7] schwebt himmelan,
Freien ist Gesetz ihr Wille,
Den kein Tod zernichten kann — —." (VII. 15 49/52.)

[1] Die Wollust erscheint Hebbel als ein besonders verabscheuungswürdiges Laster.

[2] Schon in der Begriffsbestimmung der Freiheit liegt, daß sie auf Erden nur eine relative sein kann; absolut frei ist der Mensch erst nach dem Tode.

[3] = den Sinnen, der Sinnlichkeit, sinnlichen Leidenschaften.

[4] S. v. a. auf das Ideal gerichtete Sinnesart.

[5] Hebbel sagt hier etwas zu viel: ganz erfliegt der Tugendhafte das hohe Ziel, das er sich gesteckt hat, nicht.

[6] = Zeitlichkeit im Sinne der idealfeindlichen Beschaffenheit der Welt

[7] Hier wieder s. v. a. auf das Ideal gerichtete Sinnesart.

Digitized by Google

Es hat also, wie man sieht, im relativ Freien, im Tugendhaften, die Pflicht die Neigung zur Sünde überwunden, die aber trotzdem den Menschen, solange er lebt, gelegentlich wieder „zur Erde" bringt, denn nur das Grab „zernichtet" die Macht des „Staubes" (VII. 40 37/8). Die Freiheit bleibt also immer eine relative und wird erst im Jenseits zu einer absoluten, und es drängt sich die Frage auf nach dem Unterschiede zwischen beiden Arten der Freiheit und besonders nach dem die relative Freiheit als eine solche charakterisierenden Moment.

β) Neigung zur Sünde.

α_1 Enge dieses Begriffes.

Dieses Moment müßte in der nie ganz auszurottenden Neigung des Menschen zur Sünde bestehen, aber wo ist z. B. bei der auf dem Grabe des Geliebten trauernden Laura (VII. 19—21) auch nur die Spur einer solchen Neigung aufzuzeigen? Wir erinnern uns, daß Hebbel den Geist des Menschen als seine Unendlichkeit, den Körper als Endlichkeit bezeichnet (IX 5 70/1). Solange der Mensch lebt, ist er also immer mit Endlichkeit mit Irdischem behaftet und befleckt. Wir müssen demnach den Begriff der „Neigung zur Sünde" in bezug auf den Tugendhaften weiter fassen, als der gewöhnliche Sprachgebrauch es zuläßt, und darunter das der Sünde zugrunde Liegende, das Kreatürliche verstehen.

Ganz ähnlich versteht Hebbel später unter Schuld nicht die eigentliche unsittliche Tat, sondern das ihr zugrunde liegende Individuelle als solches, welches dem Ganzen widerstrebt. In diesem Sinne ist jeder schuldig, sofern er ein Mensch, d. h. ein für sich und nicht lediglich als dienendes Glied des Ganzen lebendes Wesen ist. Hebbel sagt später einmal, man müsse eigentlich im Dramatischen einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen: „Das Böse einer ursprünglich[1] edlen aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich[2] in den Charakteren bedingte Böse die

[1] S. v. a. „zunächst". Eine zunächst edle Natur ist eine noch nicht verwilderte, nicht aber eine solche, die von dem „ursprünglich in den Charakteren bedingten Bösen" frei ist.

[2] Hier in anderer Bedeutung, s. v. a. „Durch die Individuation bedingt, dem Individuum als solchem anhaftend". Vgl. die „uranfängliche" Schuld (XI. 29 28). Gleichwohl kann, wie ich zugebe, „ursprünglich" in beiden Fällen die letztere Bedeutung haben, da auch nach der späteren Ansicht „ursprünglich" niemand absolut böse sein kann; Hebbel hätte dann sagen müssen: „Das Böse der ursprünglich edeln aber verwilderten Natur gibt die Schuld." Doch dies ist nebensächlich.

Digitized by Google

Natur“ (T. 2901), aber er hält diesen Unterschied nicht fest, und man kommt völlig aus, wenn man unter Schuld das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse, d. h. eben das dem Ganzen widerstrebende Individuelle versteht, gleichviel, ob es sich aktiv gegen die Welt hervorkehrt oder nicht. Ist dieser Sprachgebrauch schon verwirrend (man denke z. B. an die „schuldige“ Agnes Bernauer), so ist es der uns hier beschäftigende, der Frühzeit angehörende noch mehr. Was heißt „Neigung zur Sünde“? HEBBEL versteht, wie wir gesehen haben, unter Sünde besonders die Wollust, es müßte also die am Grabe des Geliebten trauernde Laura, da sie, als eine Lebende, die Neigung zur Sünde noch nicht völlig abgestreift haben kann, ein wollüstiges Wesen sein, und das ist doch offenbar nicht HEBBELS Meinung. Die Schwierigkeit liegt darin, daß HEBBEL, im Gegensatz zu später, ein Laster *κατ' ἐξοχήν* kennt, was sicherlich mit seiner christlichen Erziehung im sittenstrengen Kreise und mit dem Umstande zusammenhängt, daß er in der reinen Liebe eine irdische Verwirklichung des Ideals erblickt.

Wir werden, den Begriff der Neigung zur Sünde erweiternd, unter ihr die allem Irdischen anhaftende Unvollkommenheit verstehen, die sich im relativ Unfreien allerdings als Neigung zur Sünde, d. h. zu allen möglichen Lastern, äußert, im relativ Freien aber als letzter Rest des Bösen zwar noch vorhanden ist und hier und da wohl als Versuchung, irgend eine Sünde zu begehen, lebendig wird oder werden kann, im allgemeinen aber als Erdenrest in ihm besteht, der seine relative Freiheit weder gefährdet noch ihm selbst irgend wie zum Vorwurfe gereichen kann.

β. Die Endlichkeit und ihre Überwindung.

Die irdische Unvollkommenheit fällt zusammen mit dem von HEBBEL als „Endlichkeit“ bezeichneten Körperlichen, mit dem Kreatürlichen im Menschen. Dies ist das im Tode Abzustreifende und Zurückbleibende, das caput mortuum, es ist das nicht „Geist“ Seiende, den Menschen Bindende, der „Staub“, der „süße Ruh' im Staube“ findet, während die Seele (HEBBEL könnte dafür auch „der Geist“ sagen) der Seligkeit teilhaftig wird (VII. 24 39/40). Man könnte es das sittlich Bewußtlose oder bewußtlos Bleibende nennen oder das rein Physische, welches den Elementen zurückgegeben wird.[1]

[1] Vgl.: „„Was dem Staube gehört, das muß sich dem Staube vermählen,
Doch den unendlichen Geist fesselt kein endliches Band.““
(VII. 40 Nr. 6.)

Digitized by Google

Hebbel weist wiederholt darauf hin, daß es im Tode zurückbleibt:

> „So schlafe denn dein Staub hier süß,
> Sei selig du im Paradies“ (VII. 33 157/8)

rufen Engel der in das Himmelreich eingehenden Rosa zu. Von Laura heißt es:

> „Sie lebt im Paradies;
> Ihr Leib ruht ihm zur Seite
> Und schlummert engelsüß.“ (VII. 21 54/5.)

Hat der Mensch das Böse bis auf den letzten Rest des Irdischen überwunden, so kann seinem Hinübertreten in das Reich der Vollendung nichts mehr entgegenstehen; der mit der Überwindung als identisch zu bezeichnende bloße Wunsch, zu sterben, vollendet zu werden, reicht, wie mehrere Gedichte Hebbels zeigen, hin, um dem Tugendhaften die Pforten des Himmels zu eröffnen; er besitzt die Kraft, „sich unsterblich selber zu vollenden“, aber, und das ist wichtig, *das Hinübertreten ins Reich der Seligkeit ist nur durch die Gnade Gottes möglich*, eine *Gnade*, deren Gewährung Hebbel als selbstverständlich annimmt und darum nicht ausdrücklich preist, die aber verweigert werden könnte, wenn sie auch nie verweigert wird.

γ) Stellung des Freien zum sittlichen Ideal und zur irdischen Welt.

Je mehr der Mensch das Endliche in sich erstickt, um so reicher entfaltet sich in ihm das Unendliche, wächst seine Freiheit empor, die eben sein Zusammenhang mit dem Unendlichen ist. Je freier er ist, um so leichteren Zugang hat der Gehalt des sittlichen Ideals zu ihm, umso befähigter wird er, alle Offenbarungen desselben zu erfassen, die spurlos an ihm vorübergehen, wenn er sich das „Heil“, das sie enthalten, nicht zu eigen machen kann, d. h., wenn er nicht genügend frei ist und in keinem innigen Zusammenhange mit dem Ideal steht. Dies ist nach meiner Auffassung der Sinn des Gedichtes „das Abendmahl des Herrn“. Es schließt mit der Strophe:

> „Ja, dies Mahl — es geht auf Tod und Leben,
> Nie empfängt's, wer hier[1] nicht Heil gewann;
> Nicht, weil *Gott* dem Sünder es nicht *geben* —
> Nein, weil *er's* nicht *fassen* kann!“ (VII. 123 33/6.)

[1] In dem Mahle, das als höchste Offenbarung des Gehaltes alles Heils anzusehen ist.

Digitized by Google

Das Gedicht zeigt eine durchaus religiöse Einkleidung der Gedanken, und es ist interessant, zu sehen, wie Hebbel in dem, was die Religion ihm darbietet, seine eigenen Gedanken sucht und findet und es im Sinne seiner Weltanschauung verwertet.[1] In der Bestimmung, daß der, welcher ißt und trinkt und nicht glaubt, sich

[1] Um dieses Verfahren Hebbels zu kennzeichnen, sei ein Beispiel aus der späteren Zeit angeführt. Hebbel schreibt aus München an Elise: „Das Christenthum verrückt den Grundstein der Menschheit. Es predigt die Sünde, die Demuth und die Gnade. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demuth die einzig mögliche menschliche Sünde, und christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes. Dies ist um Nichts zu hart" (Br. I. 163 $_{23}$, 164 $_{3}$). Zur Erklärung sei bemerkt, daß Hebbel die tragische Schuld, als etwas mit dem Leben selbst Gesetztes, gar nicht zu Umgehendes, also Notwendiges, im Willen selbst Liegendes, von der christlichen Erbsünde, die erst „aus der Richtung des Willens entspringt" (XI. 4 $_{11/6}$), streng unterscheidet. „Christliche" Sünde, d. h. also die auf das Böse gehende Willensrichtung eines Menschen, der das Ebenbild Gottes, des Allgütigen, ist, ist ein Unding. „Sünde" (im Gegensatz zur Schuld) ist etwas ethisch durchaus Negatives, wer sündigt, tritt aus der geheiligten Ordnung der Dinge heraus und „befehdet in freiem Hasse" das Gute. Er würde sich selbst transzendent werden und aus dieser Transzendenz heraus die geheiligte Ordnung der Dinge umstoßen. Der Begriff eines solchen Heraustretens und Transzendierens hat aber keinen Platz innerhalb einer Weltanschauung, die von der Überzeugung der Vernünftigkeit alles Geschehens getragen wird, welche eben die Immanenz jener heiligen Ordnung ist. „Es giebt keinen Tugendhaß; die Sünde hat große Macht, aber die Macht, sich als selbständiger Gegensatz der Tugend hinzustellen und diese in freiem Haß zu befehden, hat sie nicht" (X. 398 $_{31}$—399 $_{1}$). „Christliche" Sünde, d. h. das, was Hebbel unter dem vom Christentum aufgestellten Begriffe versteht, ist ein Freveln aus freier Bosheit. Ein solches ist für ihn aber ein „Unding", da er nur ein Freveln aus Notwendigkeit kennt. (Vgl. P. 117/8 dazu T. 2266).

Gott (pantragisch als Lenker der Selbstkorrektur der Menschheit, als sittliches Selbstbewußtsein der Idee gefaßt) kann keine Gnade üben, d. h. etwas dem sittlichen Ideal, der Idee, Widerstrebendes bestehen lassen oder entschuldigen und damit die absolut notwendige Korrektur aufhalten, in deren Vollzug er selbst als Geist offenbar wird, wenn er nicht, er selbst zu sein, aufhören und die Welt zum Chaos machen will. Christliche Gnade wäre also eine Sünde Gottes, und zwar des Gottes, wie Hebbel ihn bestimmt. (Die Bemerkung, daß die Welt „Gottes Sündenfall" ist (T. 3031), hat damit nichts zu tun).

Christliche Demut, d. h. ein willenloses Aufgeben alles Individuellen zugunsten eines Ertrinkens in Gott, käme nicht einer „Realisierung der Idee", einer Herstellung des Monadenreiches gleich, sondern würde die bestehende Welt aufheben. Das diese Realisierung der Idee herbeiführende Tun des Einzelnen — das Begreifen seines individuellen und notwendigen Verhältnisses zum Universum, das sich Durcharbeiten bis zu diesem Begriffe und das Festhalten desselben (Br. IV. 102 $_{23}$, 103 $_{3}$ T. 4274) — entspringt keineswegs einem „demütigen" Ver-

Digitized by Google

selbst das Gericht ißt und trinkt (vgl. VI. 200 31/2), liegt nicht der Sinn, den Hebbel aus ihr herausliest bzw. in sie hineindenkt, wenn sie auch sehr wohl die Nebendeutung zuläßt, daß der Ungläubige die vermittelten Gnadengüter nicht zu fassen vermag. „Auf Tod und Leben" geht es bei Hebbel auch, wobei natürlich unter Leben ewiges Leben, Seligkeit und unter Tod Verdammnis zu verstehen ist, denn das nicht erfassen Können der Offenbarungen des sittlichen Ideals bedeutet einen Mangel an Freiheit, eine Unfreiheit, ein Preisgegebensein an die Sünde und an das Böse, welches ein Hinübertreten in das Reich der Seligkeit ausschließt. Die Fähigkeit aber,

---

halten. Der Demütige frägt nicht nach dem Warum. Aus einem willigen Aufgehen Williger (d. h. vom Warum Wissender) in Gott resultiert die Realisierung der Idee und die gegenwärtige Welt bedarf der treibenden Hefe des Individuellen, Gott bedarf der Menschen, wie sie nun einmal sind, denn ihr Individuelles, Schuldvolles, sollizitiert und entwickelt den unverlierbaren und unzerstörbaren Kern in ihnen, der, zur Monade verklärt, einen notwendigen und unveräußerlichen Bestandteil, eine nicht zu entbehrende Nuance im Reichtum des göttlichen Gedankens ausmacht und darstellt. Gerade in der Münchener Zeit, aus der die uns beschäftigenden Angriffe auf das Christentum stammen, ringt sich Hebbel zu dieser Ansicht durch und betont sie aufs Nachdrücklichste.

„Der Mensch ist die Continuation des Schöpfungsacts, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert" (T. 1364). (Hebbel bemerkt hierzu: „Dies ist die tiefste Bemerkung im ganzen Buch".) Eine Erstarrung und Verstockung der Welt würde der Demütige herbeiführen, er würde Gott zu seiner Krücke machen, aber Gott hat, wie Hebbel in demselben Briefe an Elise schreibt, dem Menschen Beine gegeben und will nicht die Krücke des Menschen sein (Br. I. 163 20/22. Ebenso T. 1212). „Kraft gegen Kraft" ist Hebbels Losung: es ist keine Sünde, es ist Bedingung des Lebens, daß der Mensch seine Kräfte gebraucht; in Gott ist die Ausgleichung (Br. I. 331 9/10). Indem der Mensch demütig handelt, willig, oder vielmehr willenlos, in Gott aufgeht, entzieht er der sittlichen Welt die sie vorwärts treibende Kraft und lähmt ihren Betrieb, indem er das sie zur Selbstkorrektur aufrufende Element, eben das Individuelle, vernichtet und damit dessen Kraft, alle, in die Monade eingehenden Qualitäten voll zu entwickeln, bricht. „Demuth hat die Welt nicht gebaut, aber Demuth — wenn sie möglich wäre — könnte sie zu Grunde richten" (Br. I. 163 10/11). Da der Mensch durch keine Schuld die Welt zugrunde richten, da er absolut Böses aus freiem Tugendhaß nicht vollbringen kann, so wäre christliche Demut „die einzig mögliche menschliche Sünde". Hebbel hält sie für unmöglich, weil das, was er Schuld nennt (eben das die Demut Ausschließende, ihr Gegenteil), mit dem Leben selbst gesetzt ist.

Eine richtige Erklärung der interpretierten Briefstelle bringt Joachim Frenkel (Hebbel-Forschungen Nr. II. Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion. B. Behrs Verlag 1907) S. 42. Die philosophischen Grundbegriffe sind bei Frenkel nicht besonders scharf präzisiert.

Digitized by Google

die Offenbarungen des sittlichen Ideals erfassen und aufnehmen zu können, beruht auf der Freiheit des Menschen, sie erhebt ihn über die Sünde und gibt ihm Kraft, alles Widrige zu ertragen, was ihm begegnen kann, und

„Muth, das Schwerste zu erleiden,
Wenn sich Pflicht und Neigung friedlich scheiden[1]
Auf dem Meer der Leidenschaft.“ (VII. 39 Nr. 4 8/10.)

δ) Erhebende Wirkung der Freiheit.

Wenn also der Mensch im Gesetze (Neigung und Pflicht in Übereinstimmung zu bringen) lebt, d. h. frei ist, so vermag nichts Irdisches ihn anzufechten oder gar sittlich zu zerstören.[2] Ferner ist der Freie erfüllt von gläubigem Mut und Selbstvertrauen.

„Zagt nicht. Hocherhaben
Über jeden Schmerz
Dieses Erdenlebens
Ist ein sich vertrauend Herz!“ (VII. 18 49/52.)

Im „Widmungsgedicht“ wünscht Hebbel einer Freundin „Selbstgefühl“, das er die „Sonne“ der Menschenbrust nennt, welcher Glück und Lust wie auf einen Zauberschlag entblühen;

„— das Wort ist engbegränzt
Und nennt doch Alles, was das Leben kränzt —
Mög' dieses denn Dich ewiglich durchglüh'n!

Ein Rosenstrauch im Sonnenscheine,
Der, wenn er auch nicht immer Rosen trägt,
Sie doch im tiefsten Busen hegt,
Dieß wird nun immerdar Dein Leben sein!“ (VII. 107.)

Das Schicksal des Menschen erscheint in seine Freiheit gelegt. Ganz in diesem Sinne heißt es später (1839):

„„Warum ficht mich so manches Übel an?“
Weil Gott Dich vor Dir selbst nicht schützen kann!“
(VI. 283 Nr. 2).

Und bereits in sehr früher Zeit:

„Zum Lichte[3] ringt! Im Licht ist Muth zu tragen
Des Glückes Wechsel ohne bange Klagen.“ (VII. 3 11/12.)

[1] Unklarer Ausdruck; wohl s. v. a. „nicht im Kampfe miteinander liegen“.
[2] Vgl. „Edles im Staube“ VII. 48 Nr. 19.
[3] Vgl. Vers 1: „Zum Lichte ringt! Licht ist Symbol des Guten.“

Digitized by Google

Es kommt also auf den Zusammenhang des Menschen mit dem Ideal an, und er kann, wenn dieser Zusammenhang besteht, nicht durch äußere Ereignisse, durch „des Glückes Wechsel" sittlich beeinträchtigt werden oder gar zugrunde gehen. Deutlichen Ausdruck findet dies im „Stammbuchblatt", in dem Hebbel sagt, daß das Leben, so reich es auch erscheint, uns doch nichts geben, sondern nur vieles nehmen kann, daß aber der Trost bleibt:

„Ich bin nicht, wie im Meer der Kahn
Ich kann durch mich nur untergehen,
Und nie durch meine rauhe Bahn!"[1] (VII. 124 $_{6/8}$.)

Die Verse sind an Emilie Voß, Hebbels Jugendgeliebte, gerichtet (VII. 415 o.). Es entspricht vollständig Hebbels Gewohnheit, mit derartigen ernsten Betrachtungen einer Geliebten gegenüberzutreten. Wenn ich mich recht erinnere, wurde das Gedicht erst vor wenigen Jahren entdeckt und in dem Sinne kommentiert, daß es als Motto über Hebbels Leben zu setzen und der Ausdruck der kraftvollen, in sich gefestigten Persönlichkeit sei, die in allen Stürmen des Lebens sich treu bleibt und sich bewährt und ihnen nur dann unterliegen kann, wenn sie sich selbst verliert; der ganze Hebbel, so hieß es, spräche aus ihnen. Ich möchte diese Ausdeutung in einem durch unsern Zusammenhang nahe gelegten Sinne fassen: Für den Tugendhaften, für den Hebbel sich selbstverständlich hält, ist das Leben allerdings eine „rauhe Bahn", geben kann es ihm nichts — denn den ewigen Besitz der Freiheit verdankt er „der Natur", wie Hebbel sagte (wir können dafür setzen: Gott) und sich selbst — es kann ihn nur berauben.[2] „Heil" kann ihm nur Gott geben (VII. 123 $_{34/6}$); ob es erfaßt wird oder nicht, hängt von der Freiheit des Empfangenden ab. Es handelt sich hier um eine direkte Beziehung zwischen dem freien Individuum und Gott oder dem sittlichen Ideal,[3] und diese wird durch irgendwelche irdische

---

[1] Ähnlich im zweifelhaften Distichon „Glücksbestimmung":

„Willst Du dem Schicksal gebieten: so lerne Dich selber regieren.
Lenkst Du bedachtsam den Kahn, raubst Du den Winden ihr Spiel."
(VII. 240.)

[2] Vgl. später: „Das Leben ist eine Plünderung des inneren Menschen."

[3] Auf diese Beziehung weisen die Verse hin:

„Das Leben konnten sie dem Großen rauben,
Doch nicht den hohen, himmelvollen Glauben." (VII. 13 $_{15/6}$.)

Es ist Sokrates gemeint. Vgl. VII. 14 $_{11}$. Ein „himmelvoller" Glaube ist immer ein sittlicher.

Digitized by Google

Schicksale nicht berührt. Dargeboten wird das Heil immer, immer ist es gegenwärtig, und so kann der Freie nur dadurch zugrunde gehen, daß er aufhört, ein Freier zu sein, als welcher er allein das Heil zu fassen vermag, d. h. er kann nur durch sich selbst zugrunde gehen, das Leben, die „rauhe Bahn", kann ihm nichts anhaben.

Verwandtes bringt die „Melancholie einer Stunde". Hier wird der betrogene Liebhaber folgendermaßen apostrophiert:

„Glückseliger — und bist Du auch betrogen,
So war's das Mädchen nur, die Liebe nicht, die trog —
Dir hat kein Schicksal falsch gewogen, —
Du warst es selber, der sich wog." (VII. 98 9/12.)

Der Betrogene ist „glückselig", weil die schlimmen Erfahrungen nicht vermocht haben, seinen Zusammenhang mit dem Ideal (hier eine irdische Verwirklichung desselben, die Liebe) zu lösen. Er hat sich an der Ungetreuen gewogen und dabei seine eigene sittliche Vollwertigkeit konstatiert.

Der Karikatur der Freiheit gedenkt Hebbel VII. 47 Nr. 16 in „Gewisser Leute Freiheit". Sie gleicht der goldpapiernen Krone, die man entthronten Königen zum Spott reicht. Die vermeintlichen Freien werden mit Eseln verglichen, die frei zu sein glauben, aber trotzdem „sclavisch-geduldig" am Karren ziehen. Gemeint ist: dadurch, daß sie in Unfreiheit fielen, haben sie sich aller Würde begeben und sind nun ein Spielball niederer Schickungen und wohl auch Versuchungen. In der Praxis nimmt sich das freilich etwas anders aus: „Die Lage zerstört den Menschen, wenn der Mensch die Lage nicht zerstören kann — es ist gewiß", schreibt er mit Bezug auf die drückenden Wesselburener Verhältnisse an Schacht (Br. I. 26 6/7).[1]

Sein Zusammenhang mit dem Ideal äußert sich im Menschen als Pflichtgefühl, als Gewissen, welches im späteren System eine wichtige Rolle spielt. Wie sich bereits jetzt ergibt, ist es das, was den Menschen allererst zum Menschen macht, ihn immer wieder auf seine Pflicht hinweist und nie völlig in ihm erlöschen kann. „Betäubt" wird sein „Warnungsruf" durch das Toben der Leidenschaften

[1] Allerdings handelt es sich in dem besprochenen Gedicht um ein geistiges (Geist im ethischen Sinne zu verstehen) Zugrundegehen, welches mit einem Erdrücktwerden durch die „Lage" nicht zusammenzufallen braucht. In einem Brief an Charlotte Rousseau wird aus dem, selbst durch nahen Tod und Bewußtlosigkeit nicht aufgehobenen Zusammenhang des verstorbenen Freundes mit dem Ideal (dort Kunstideal) die Unsterblichkeit deduziert (Br. I. 350 16/20.).

Digitized by Google

(VII. 3 13/4). Im Tragödienfragment „Mirandola“ (V. 3 ff.) wird Gomatzina von seinem Gewissen vor allem Bösen gewarnt, das er sich anschickt, zu begehen, wir sehen ihn den heftigsten Gewissensqualen unterworfen, und noch bevor er selbst eigentlich in Aktion treten kann, macht sich der Warnungsruf bereits als dunkle, beängstigende Ahnung geltend (V. 8 23/6).

B. Über den Tod.

I. Der Tod als sittliche Verklärung durch göttliche Gnade.

Der Mensch vermag sich dem Ideale bis zu jedem Grade der Ähnlichkeit zu nähern, ohne es selbst zu erreichen. Je mehr er seine „Unendlichkeit“ zur Blüte bringt, um so mehr verfällt seine „Endlichkeit“, und einem Plus auf der einen Seite entspricht ein Minus auf der anderen. Zur höchsten Vollendung aber, zur Idealgleichheit, gelangt er erst durch den Tod.

Vor dem Grabe sollen wir nicht schaudern: „aus dem Schooße der Nacht erhebt sich ja auf's Neue die allbelebende Quelle des Lichtes, aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ja ein schöner Schmetterling hervor. Also wird sich aus dem Dunkel des Grabes das glänzende Licht schönerer Tage erheben“[1] (IX. 5 73/8). Der Tod bedeutet demnach für das Individuum eine Transfiguration, eine Überführung in einen höheren Zustand. Er löst die starren Formen des irdischen Lebens auf, in denen der sittliche Gehalt mehr oder weniger verkümmerte und nie zu voller Entfaltung gelangen konnte. Im Tode wird für den Tugendhaften die Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, bis zu der er vorzudringen strebte, verwirklicht.

Der letzte Rest des Irdischen, die „Neigung zur Sünde“, wird abgestreift, nur die Freiheit bleibt bestehen, Sollen und Wollen fallen zusammen. Die sittliche Verklärung selbst ist, wie erwähnt, nur durch die Gnade Gottes möglich. Einem seligen Jüngling ruft der Dichter zu, er solle ihn dereinst in der Friedenszone empfangen und in der „Engel Chor“ einführen,

„Daß aus Gottes Aug' zum Segensthaue
Mir die Thräne der Vergebung rollt,
Daß ich, was ich hier nur glaubte, schaue,
Handle, wie ich hier gewollt.“ (VII. 24 49/52.)

Ähnlich in den Versen VII. 41 u., 42 o.

---

[1] Man beachte die Terminologie und die Gegensätze.

a) Sittlicher Gehalt des Lebens nach dem Tode.

Daß das irdische Leben im Vergleich zu der Existenz des Guten nach dem Tode als etwas ethisch Minderwertiges zu betrachten ist, ergibt sich aus der bereits erörterten Ansicht, daß die irdische Welt als Trübung des Unendlichen, des Ideals, erscheint (6.). Laura sagt am Grabe des Geliebten:

„Und werfe still mich nieder,
Und fleh' zu Gott dem Herrn,
Daß mir auch bald erlösche
Des Lebens öder Stern.“ (VII. 20 25 ff.)

Das Mädchen ist durch Zerstörung einer irdischen Verwirklichung des Ideals an die mangelhafte Beschaffenheit alles Irdischen erinnert worden, sie fühlt, vom Ideal losgerissen und getrennt, die ganze Unvollkommenheit ihres menschlichen Daseins und erbittet nun ihre Überführung in den Zustand höchster Vollkommenheit, ihre Vereinigung mit dem Ideal, die ihr auch durch den Tod zuteil wird. „Schön | Und mild, | Vom reinsten Getön | Der Sphären erfüllt, | Von rosigen Engeln umtanzt, | Mit duftigen Blumen bepflanzt, | Erhebt sich die Wohnung | Der jubelnden Seelen, | Die strebten auf Erden | Sich Gott zu vermählen“ (VII. 41 25 ff.). Wenn wir auf dem Meere des Lebens in „Nacht“ und „Sturm“ umhergeirrt sind,

„So wirft der Tod unser Anker aus,
Und führt uns heim in's Vaterhaus.“ (VII. 35 36/41.)

Man beachte auch die vorhergehende Strophe 29 ff. Daß insbesondere die Rose als eine Verkörperung des im „Hohen und Höchsten“ (VII. 126 11) verwirklichten sittlichen Gehaltes anzusehen ist, ist schon angedeutet worden. Starken Ausdruck findet dieser Gedanke im „Rosenleben“. Es schließt:

„Ich aber muß erst welken und vergehen,
Wenn Du[1] im Werden selbst schon unaufhaltsam
Beginnen darfst ein endlos Auferstehen“. (VII. 126 13/5.)

Die Rose wird also hier als ein besonders sittliches Produkt oder besser: Wesen aufgefaßt, dessen irdische Existenz bereits dem postmortalen Zustande der Verklärung sehr nahe kommt, und das einer Transfiguration kaum noch bedarf, die dem Menschen erst nach dem Tode zuteil wird. So ist auch der Himmel des jungen

[1] Die Rose ist gemeint.

Digitized by Google

Hebbel mit Blumen geschmückt; die Menschen aber werden, wie es gelegentlich heißt, zu Engeln (VII. 23 15/21). Der „Himmel", in den der Gute nach dem Tode versetzt wird, beschert ihm nach der „Nacht" des Grabes das „glänzende Licht" schönerer Tage, wie bereits erwähnt wurde. Hier erwartet ihn der Lohn, den die Erde ihm vorenthielt oder höchstens in Gestalt einiger Tränen gewährte, die man an seinem Grabe weint (IX. 13 11/2).[1]

α) Sehnsucht nach dem postmortalen Zustande. Begriff des Schmerzes und des Duldens.

Es ist in Hebbels Gedichten viel vom Tode die Rede, aber wir haben daraus nicht auf eine melancholische Stimmung des Dichters zu schließen, sondern zu bedenken, daß das Grab die „Macht des Staubes zernichtet" (VII. 40 38), und daß der Tod das wichtigste sittliche Ereignis ist und eine sittliche Erlösung und Erhebung bedeutet. Im Hinblick auf diese wird dem Guten das Leben zu einem Zustande des Duldens und Leidens, zu einer Prüfungszeit, die in Geduld zu überstehen ist. Es kommt dies in den Gedichten vielfach unter Hinweis auf den Trost im Jenseits zum Ausdruck.

Ich muß im Anschluß hieran abermals auf eine terminologische Eigentümlichkeit aufmerksam machen, die von der größten Wichtigkeit ist. Wenn Hebbel vom Leiden und Dulden und insbesondere vom Schmerz und von der Sehnsucht spricht, so ist damit fast immer ein ethischer Schmerz gemeint. Schmerz ist die Sehnsucht des Tugendhaften nach Vereinigung mit dem sittlichen Ideal oder, kurz gesagt, die Sehnsucht des Menschen nach dem Himmel. Im Jenseits hört aller Schmerz auf, alles Leiden und Dulden hat dort ein Ende. Bei Hebbel leiden und dulden nur die Tugendhaften (die Bösen werden gequält), und zwar infolge der irdischen Unvollkommenheit, sei es, daß die Menschen, von denen unter hundert kaum einer das Gute will und neunundneunzig mit frechem Mute diesem trotzen (VII. 8 117/8), sie anfeinden und beeinträchtigen, sei es, daß sie die eigene sittliche Unvollkommenheit als eine beengende Fessel empfinden, der sie entfliehen möchten. Der Begriff des Schmerzes müßte im Zusammenhang erörtert werden; er spielt auch beim späteren Hebbel eine wichtige Rolle. Hier will ich zur Er-

[1] Der Ausspruch gehört Hebbel nicht sicher an, dürfte ihm aber zuzuschreiben sein.

Digitized by Google

läuterung des Gesagten eine Definition anführen, die der Dichter im Jahre 1846 aufgestellt hat: „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypen-Glieder ein Einzel-Daseyn zu führen" (T. 3736). Da diese Definition aus dem Geiste des späteren Systems hervorgegangen ist, ist sie in der vorliegenden Fassung auf HEBBELS frühere uns hier beschäftigende Anschauung ohne weiteres nicht anwendbar, wir müssen sie etwa folgendermaßen übersetzen: Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, nach dem Unendlichen, ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom Unendlichen getrennt wurden, um eine irdische, allen Unvollkommenheiten unterworfene Existenz zu führen. Folgende 1837 entstandene Verse geben eine für uns brauchbare Definition, wenn sie auch nur einen Teil des soeben ausgesprochenen Gedankens enthalten:

„Schmerz ist der Durst nach Wonnen;
Willst Du den Durst verfluchen?
Er deutet auf den Bronnen,
Den Bronnen sollst Du suchen." (VII. 155 u.)

Wir müssen unter Wonnen die aus der Vereinigung mit dem Ideal hervorgehende Seligkeit verstehen und unter dem „Bronnen" den Urquell alles Seins, das Unendliche, das Ideal. Das von diesem Abtrennende, sagen wir: der „Stachel" des Schmerzes (vgl. VII. 35 33/4), ist das, was wir, den Begriff erweiternd, unter „Neigung zur Sünde" verstanden (12, 13).

Wir werden also, wenn von Schmerz und Sehnsucht, von Leiden und Dulden die Rede ist, uns immer die Beziehung des Schmerz Empfindenden, des Duldenden zum Ideal gegenwärtig zu halten und zu bedenken haben, daß alles Leiden eine Folge der gedachten Beziehung und zugleich der irdischen Trübung ist. Wir bezeichnen Schmerz und Sehnsucht, da sie läuternde Kraft besitzen und im Jenseits gestillt werden, als Wirkungen des Ideals.

Es ist zu beachten, daß durch diese Erwägungen der Begriff der Sehnsucht, z. B. derjenigen der Liebenden, eine ethische Vertiefung und Bereicherung erfährt: nicht ein individuelles, sondern ein allgemeines, ein Weltgefühl erfüllt die Brust des Sehnsüchtigen, nicht um die Vereinigung mit irgend einer Person handelt es sich letzten Endes, nicht ein individuelles Streben ruft nach Befriedigung, sondern ein alles Irdische erhebender und alles Menschliche adelnder Drang nach Aufschwung und Erlösung, nach Vereinigung mit dem

Digitized by Google

Unendlichen, dem Urquell alles Seienden, aus dem wir hervorgingen und zu dem wir zurückkehren, hebt den Bedürftigen empor und weiht seine Seele. Wir treffen das Richtige, wenn wir in Anlehnung an einen späteren Ausspruch HEBBELS sagen: „in der Brust des Schmerz Empfindenden, sich Sehnenden, hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Wehe ihren Reigen.“ (HEBBEL schreibt: „in der Brust des Dichters“, T. 645).

Selbstverständlich ist das Leben des Tugendhaften nicht ein ununterbrochener Zustand des Duldens und Leidens, sondern es weist auch Momente auf, in denen er des Vorgefühls himmlischer Seligkeit sich erfreut, doch geschieht dies nur auf Grund vorhergegangenen Duldens und Schmerzes. Vgl.:

„Wahr ist's aus dem Meer der bittern Schmerzen
Schöpft der Weise — Seligkeit.“ (VII. 40 29/30.)

β) Todesfreudigkeit. Verwirklichung des Wunsches der Duldenden nach Realisierung des Ideals durch augenblicklichen Tod.

Kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung zu unseren Erörterungen über die Verwirklichung des Ideals durch den Tod zurück.

Aus der „Trauerwelt voll Mängel“ schwebt der Erlöste „hin in der Vollendung Reich“, er

„Darf den reinsten Hauch der Gottheit trinken
Und empfängt der Duldung hehren Lohn.“ (VII. 23 33/4.)

Den „vorangegangenen Frommen gleich“, ist er ein „Engel“ durch seines „Flammentriebes[1] Überwindung“, er erhält eine Krone[2] (ibid. 21/2. 28), in der „jede göttliche Empfindung“, die er auf Erden hatte, ein Edelstein ist[3] (VII. 24 53/6), oder „der Duldung schöne

[1] „Flammentrieb“ ist sittlicher Trieb, da Licht, Flamme, Sonne u. dgl. m. Symbole des Guten sind.

[2] Dasselbe VII. 106 12/3:

„Muß doch in des Heißgeliebten Krone,
Die ihm Gott im Himmel gab zum Lohne“ usw.

(Vgl. viel später T. 5674.)

[3] Auch zu Blumen werden die guten Taten: Der Tod bereitet dem Tugendhaften ein ruhiges Lager

„Aus den Blumen, so die Tugend Dir gestreut.
(Jede That, die Dir zum Ruhme,
Ward zur Blume,
Die Dich nun mit ihrem Duft erfreut).“ (VII. 41 4/9.)

Digitized by Google

Palmenkrone“ (VII. 13 40). Engel umschweben „die sanfte Dulderin“ (VII. 21 49/50).

„Duldet muthig! Durch ein edles Leben,
Nicht durch Thränen feiert meinen Tod!“ (VII. 24 33/4.)

ruft der Selige den Hinterbliebenen zu. Ähnlich:

„Doch getrost, Du armer Pilger, —
Ruhig fort den Dornenlauf,
Auch Dein Vater naht und schließt Dir
Einst die dunkle Pforte auf! (VII. 75 31/4.)

Der letzte Vers des Sonettes „An einen Jüngling“ (VII. 81 u.) enthält die Hinweisung auf die Erlösung durch den Tod. In einem Liebesgedicht „Laura; über ihren Blick beim Anhören leichtsinniger Redensarten“ (VII. 50 f.) wird auf den Tod Lauras als die würdigste Verklärung ihres Erdenlebens hingewiesen und zum Schluß eine Liebe zu ihr im Jenseits gewünscht, die dem Dichter eine Seligkeit geben würde, „die kein Seraphim so köstlich hat“. So sehr es zunächst befremden muß, wenn in einem Liebesgedicht der Besungenen gewissermaßen der Tod gewünscht wird, kann es doch nach den dargelegten Ansichten Hebbels über Liebe und Tod nicht überraschen; die letzte und höchste Verklärung kann der Geliebten allein das Erwünschteste sein.

Es finden sich in den Gedichten zahlreiche Schilderungen, in denen wir sehen, wie der Sehnsucht nach Erlösung von aller irdischen Unzulänglichkeit sogleich durch den Tod Erfüllung wird, was als eine besondere Gnade Gottes anzusehen ist. Man kann hierzu immerhin auf die Tagebuchnotiz verweisen: „In dem Augenblick, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke, es zu schaffen“ (T. 96). In diesem Sinne ist das (21) schon erwähnte Gedicht „Laura“ (VII. 19 ff.) zu verstehen; ihr Flehen wird erhört, wie die Schlußstrophe sagt, ihre Vereinigung mit dem verstorbenen Geliebten und dadurch mit dem Ideal selbst, erfolgt, sobald sie dieselbe erbeten hat. Ferner „Die Weihnachtsgabe“ (VII. 78/9). Hier bittet ein armes Kind:

„Gott, Urquell alles Lichts,
Gieb eine Weihnachtsgabe
Der Mutter, ich wünsche mir nichts!“

worauf Gott sogleich die Mutter sterben läßt:

„Die beste Weihnachtsgabe,
Die hat er der Mutter gereicht.“

Digitized by Google

Man sieht, wie schon hier das einseitige Betonen der „Poesie der Idee“ jene Unnatürlichkeiten hervorruft, die die Wirkung mancher Produkte aus späterer Zeit beeinträchtigen. Zu erwähnen sind noch „Das Kind“ und „Des Königs Tod“ (VII. 66/7, 123/4). Das Kind, dem die Mutter gestorben ist, betet:

„Du Vater dort oben, mein Vater du,
Komm, führ' mich Verlaßnen der Mutter zu“
. . . .
„Und Gott im Himmel erhörte sein Fleh'n,
. . . .
Und der Engel des Todes umfaßte mild
Der trostlosen Unschuld trauerndes Bild:
„Lieb Herz, sei ruhig und sonder Harm,
Ich führe dich ja in der Mutter Arm!“
. . . .
Und Weste umsäuseln sie lau und klar
Und Rosen umdüften sie wunderbar.
Bei der Himmelspforte langen sie an,
Da war die Pforte schon aufgethan.

Und Kindlein sank an der Mutter Brust“ usw.

In „Des Königs Tod“ empfindet der König angesichts seiner Waffen und Trophäen und des lustigen Treibens der zur Jagd Ausziehenden sein Alter aufs schmerzlichste.

„Er schaut gen Himmel unverwandt,
Will beten um den schnellen Tod,
Doch, eh' er noch die Worte fand,
Stand seine Seele schon vor Gott!“

Auch „Der Zauberer“ (VII. 51/2) dürfte hierher gehören. Das Mädchen opfert ihr Leben für den totkranken Geliebten, indem sie sich das Herz aufschlitzen läßt. Der Zauberer, der dies vornimmt, fängt ihr Blut auf und träufelt es dem sterbenden Jüngling aufs Herz. Der Jüngling wird sogleich gesund, frägt nach der Geliebten und erfährt ihr Schicksal.

Da schloß er die Augen auch wieder zu,
Hält bei dem Mägdlein süße Ruh,
Sie liegen, wie Rosen bei Lilien, schön. —
Ich hab' es mit eigenen Augen geseh'n.“

Der bloße Wunsch, der Geliebten nachzufolgen, bewirkt seinen Tod. Man sollte erwarten, beide würden zum Lohn mit Leben und Gesundheit beschenkt werden, aber für den Dichter ist der Tod ein weit erstrebenswerteres Gut. In der „Kindesmörderin“ (VII. 68/9)

glaubt ein Mädchen sich von ihrem Liebhaber, der sie zur Mutter gemacht hat, verlassen. Dieser ist jedoch nur zu seinem Vater geeilt, um dessen Segen für seine Verbindung zu erbitten. Als er zurückkehrt, kommt er zu spät, die sich verlassen Wähnende hat das Kind bereits getötet;

„Auf jenem Kirchhof das frische Grab,
Da ließ man Mutter und Kind hinab,
Der arme Vater daneben ruht —
O, Engel des Todes bewahre sie gut."[1]

Durch den Tod vereint, gehen Vater, Mutter und Kind im Jenseits einem, von allen irdischen Unzulänglichkeiten befreiten, seligen Dasein entgegen. Ein Mädchen durch zu spät Kommen ihres Geliebten oder sonst eine Vernachlässigung von seiner Seite in eine Lage zu versetzen, in welcher das Schicksal seine vernichtenden Angriffe gegen die Hilflose richtet, ist bei Hebbel ein beliebtes Motiv, das besonders im „Trauerspiel in Sicilien" deutlich hervortritt (vgl. P. 208 m.), aber auch sonst oft verwendet wird und bereits im Tragödienfragment „Mirandola" begegnet. Hebbel bemüht sich hier, dieses zu spät Kommen als notwendig erscheinen zu lassen: Der Liebhaber wollte den Segen seines Vaters erbitten; hätte er ohne dessen Einwilligung geheiratet, so hätte er leicht den Fluch des Vaters auf sich laden können. Vaterfluch gilt aber Hebbel für etwas ganz besonders Schreckliches, er wälzt eine Hölle auf die Brust des Verfluchten und jagt alle Teufel in seinen Busen (IX. 6 25/8). Im „Mirandola" — hier findet sich dieselbe Betrachtung über den Vaterfluch (V. 14 14/7) — wird der tragische Konflikt dadurch herbeigeführt, daß der Held, um einem möglichen Vaterfluch zu entgehen, die Braut allein läßt. Wir haben in der Kindesmörderin ein Beispiel tragischer Motivierung vor uns: ein relativ sittlicher Zustand wird infolge widriger Schickungen, die aus der Unvollkommenheit des irdischen Daseins und der idealfeindlichen Beschaffenheit des Weltlaufes hervorgehen, mit Notwendigkeit daran verhindert, sich zu konstituieren, was allein durch den Tod erfolgt, der die starren Formen des Lebens auflöst und eine freie ungehemmte Betätigung aller ethischen Kräfte ermöglicht.

Die sofortige Erfüllung des Wunsches, dem Geliebten in den Tod nachzufolgen, bleibt übrigens dem „Meerfräulein" versagt (VII. 42/3).

[1] S. v. a. „Laß sie nach allen erduldeten Leiden sanft ruhen."

Digitized by Google

b) Der Tod als Geschenk Gottes. Würdigung des Gedichtes „Vogelleben“.

Den Tod haben wir immer als von Gott selbst geschickt anzusehen, selbst im „Vogelleben“ kommt er von ihm:

„Du blicktest in Geduld,
Gehüllt in Dein Gefieder,
Von kahlen Zweig hernieder,
Vom Sturm noch eingelullt.

Und ruhig trankst Du auch
Im Sterben noch zufrieden,
Den Dir ein Gott beschieden,
Den letzten kühlen Hauch.“ (VII. 120.)

Das Gedicht ist außerordentlich gut gelungen. Das Gedankenhafte steht nicht neben dem dargebotenen Anschaulichen, sondern geht ganz von selbst aus ihm hervor, und die Eindeutigkeit beider bringt das Ganze zu vortrefflichster Wirkung. Wir blicken in einen Gemütszustand, den wir vollkommen begreifen, und der in seiner Abgeschlossenheit und Fertigkeit etwas außerordentlich Beruhigendes hat. Wir glauben in einen Kreis einzutreten, der außerhalb der Machtsphäre widriger Geschicke liegt, in den Kreis derer, die am Ziele angelangt sind, in Ergebenheit und Genügsamkeit ihren Kampf zu Ende gekämpft haben, und in deren Herzen der innere Friede, der Friede mit sich selbst und der Welt still und milde eingezogen ist. „Alle Wehen, die sie trafen“ (vgl. VI. 290 90), alle Leiden, die sie erduldeten, haben den Charakter des Feindlichen verloren, sie sind überwunden, die Aufgabe ist erfüllt.

Der Vogel, der Träger dieser Stimmung, ist in einen wirkungsvollen Kontrast zu der absterbenden Natur („kahler Zweig“, „Sturm“) gesetzt, die die idealfeindliche, unvollkommene Welt trefflich symbolisiert, das „eitle Spiel“ des Lebens, das dem „Armen“ so viel nehmen und nichts geben kann (VII. 124 m. 1/4).[1] In „Gehüllt in Dein Gefieder“ liegt außerordentlich viel. Zunächst welche plastische Anschaulichkeit des in sich Hineinkriechens[2] der Vögel, wenn sie sich zum Schlafen anschicken. Zugleich weist das Eingehülltsein auf die Abgeschlossenheit und Fertigkeit des Gemütszustandes hin, von der wir soeben sprachen, auf das Losgelöstsein von der kalten

[1] Von Weltverachtung jedoch keine Spur, denn im geduldigen Überwinden aller irdischen Leiden liegt das Läuternde und Erhebende.

[2] Der Provinzialismus: „sich einbuscheln“ ist hierfür sehr bezeichnend.

Digitized by Google

Welt. Erhöht wird der Eindruck des friedlich in sich selbst ruhenden Innenlebens durch den Kontrast, den der „kahle Zweig" bietet, der ein ganzes, durch das Vorhergehende wohl vorbereitetes Bild erweckt. Vers 4 rekapituliert das bisher Gewonnene, indem er es aufs neue erzeugt und schließt es ab. Das „noch" („Vom Sturm noch eingelullt") erscheint mir nicht doppelsinnig: = vorläufig noch, bald aber nicht mehr, oder = außerdem, überdies. Es hat die letztere Bedeutung mit einem Anklange an die Bedeutung: sogar noch, so daß also der Sinn der ist: während der Sturm sonst erschreckt, lullt er dich sogar noch[1] ein, dich, den still in sich Ruhenden und feindlichen Gewalten Entrückten. Allein dieses „noch" tritt kaum hervor und der Sinn wäre derselbe, wenn Hebbel etwa geschrieben hätte: „Vom Sturme" oder „vom Sturmwind". Der Vers erweckt die Vorstellung eines Zurückgezogenseins in sich selbst, in welches das im weiten und bewegten Leben draußen Erlebte und Begegnete als nicht mehr feindliche Erinnerung hineinklingt, eine Fülle unbestimmter, wogender Gestalten, die als letzter Hauch der ringsumher versinkenden Welt die in sich ruhende Seele umschweben.[2] Was das Bild betrifft, so ist es wohl das durch den Sturm verursachte Geräusch, welches den Vogel einlullt. Daß ihn die ganze Gewalt des Sturmes trifft, würde dem getragenen und ruhigen Charakter des Ganzen nicht entsprechen, jedoch habe ich die Vorstellung, daß die bewegte Luft den kahlen Zweig in Bewegung setzt, also die Vorstellung einer wiegenden, schwingenden Bewegung, die sehr gut zur Stimmung paßt und die unerschütterliche Ruhe des Vogels, sein nicht Berührtwerden von allem um ihn Vorgehenden hervortreten läßt. Der „Sturm" kann um so weniger stören, wenn wir die Bedeutung, die Hebbel mit dem Wort verbindet, berücksichtigen. (Vgl. „Stürme umbrausen das Leben" VII. 9 $_{2}$, die „Stürme des Lebens" VII. 10 o. $_{18}$. Der Tugend „verstummt der Stürme Tosen" VII. 15 $_{31}$, „Vom rauhen Sturm zerknickt" 20 $_{30}$ usw.).

Selbst Rhythmus und Reime fügen sich willig der Stimmung; das „eingelullt" wirkt sanft und beschwichtigend, und der stumpfe Ausgang des vierten Verses gibt der Strophe eine metrisch abgerundete Geschlossenheit, läßt sie sich zusammenschließen. Auch die Reimverschlingung a b b a wirkt in diesem Sinne. Die schlichten

---

[1] Ebenso Vers 6. „Im Sterben noch zufrieden."

[2] Ich lehne mich hier absichtlich an ein von Hebbel später gebrauchtes Bild an (VI. 228 $_{21/4}$).

dreihebigen Verse entsprechen der ernsten Anspruchslosigkeit des Ganzen und der darüber gebreiteten Zufriedenheit und Genügsamkeit. Das Rührende, unser Mitgefühl Erweckende und zu äußerster Schonung Auffordernde im Anblick eines ruhenden kleinen Vogels ist ausgezeichnet wiedergegeben. Es ist auch in der zweiten Strophe noch gehalten, die das Ausklingen der ersten bringt und scheint mir hauptsächlich an die Vorstellung des Trinkens und Einschlürfens des letzten kühlen[1] Hauches gebunden zu sein. Von einem eigentlichen Sterben ist nicht die Rede, es handelt sich um ein Verklingen aller Erdennot, um eine Auflösung derselben in himmlische Ruhe und Beschwichtigung. Das Gedicht bietet eine vortreffliche Illustration zu einigen Bestimmungen, die Hebbel später gegeben hat: Nur dann würdigt die Natur den Künstler, durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt, . . . auch für den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu sein (T. 344). Die Dichtkunst ist ein Geist, der in jede Form der Existenz und in jeden Zustand des Existierenden hinuntersteigen und von jener die Bedingnisse, von diesem die Grundfäden erfassen und zur Anschauung bringen soll. Sie erlöse die Natur zu selbsteigenem . . . und die uns in ihrer Unendlichkeit unfaßbare Gottheit[2] zu notwendigem Leben (T. 538 2. Abschn.). Wir wollen in der Kunst den Punkt sehen, von welchem das Leben ausgeht und den, wo es sich als einzelne Welle in das Meer allgemeiner Wirkung verliert (T. 110).

2. Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Für den Tugendhaften bedeutet, wie wir sahen, der Tod eine Erlösung, eine Überführung in den Zustand himmlischer Seligkeit. Hebbel hat diese Ansicht später im Sinne seines Systems modifiziert. Die subjektive Ersprießlichkeit ist nicht das Charakteristische des Lebens nach dem Tode, sondern dessen objektive Richtigkeit und Korrektheit; der Tod weist allen, gleichviel welcher Art ihr Lebenswandel war, die einzig mögliche und würdige Stellung dem Weltganzen gegenüber an. Sollte mit dem Einnehmen derselben das

[1] Kühl hat bei Hebbel fast immer die Bedeutung von kühlend, labend, erquickend. Das Grab des Guten ist kühl u. s. w. Sprachlich ist der kühle Hauch ein würdiges Pendant zum kahlen Zweig (Vers 8); als Abschluß des Ganzen ist er von besonderer Wirkung.

[2] Identisch mit dem sittlichen Ideal.

Digitized by Google

größte mögliche Wohlbefinden verbunden sein, so würde dies eine Begleiterscheinung ohne weitere Bedeutung, nicht aber das sein, worauf es ankommt; eine tiefe Einsicht in sein wahres Verhältnis zum Weltganzen, zur Menschheit, zum sittlichen Ideal, ist des Menschen Gewinn im Tode.[1] Früher wie später bezeichnet HEBBEL den geläuterten postmortalen Zustand gelegentlich als eigentliches „Leben" und, im Vergleich zu diesem, das irdische Leben als „Tod", als Erstarrung usw. So VII. 157 17/20:

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mir mich selbst erschließt,[1]
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt."

und: „Der Tod ist nur eine Maske, die das Leben vornimmt" (T. 4214). Es ergibt sich, daß auch unter „Tod" Erstarrung, tot sein in dem uns geläufigen Sinne verstanden werden kann.

C. Die Formen.

I. Idealfeindliche Gewalt der Formen und ihre Auflösung durch den Tod.

„Was oben und unten in Fülle und Kraft
Die ewige Mutter erschuf und erschafft,
Sie hat es in Formen in steife gehüllt,
In starrende Normen das Leben gefüllt.
Und wie's in den Formen auch brauset und zischt,
So bleibt es doch immer mit Erde gemischt,
Nie kann sich's entreißen der dumpfen Gewalt,
Da wird es so trübe, da wird es so kalt." (VI. 253 1/8.)

Die schöpferische Tätigkeit der „ewigen Mutter", der Natur, übersehen wir hier; davon später. Leben, in der Bedeutung von geläutertem, sittlich geklärtem, mit dem All oder dem sittlichen Ideal noch vereintem, von ihnen noch nicht losgerissenem Leben, ist es also, welches durch die Schöpfung getrübt, mit „Erde" und

[1] „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist" (T. 2887). „Der Tod stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen" (T. 3721). „Der Maler, der dir selbst dein Bild zeigt, kommt erst zuletzt: es ist der Tod!" (T. 4805). „Der Begriff seiner selbst ist der Tod des Menschen" T. 2125, vgl. T. 3608 (das Distichon) und T. 3427 (die Verse). Zu dem „Wort der Worte" vgl. VI. 295 13.

Digitized by Google

„Staub“ vermischt, in steife Formen[1] und starrende Normen gefesselt wird.

Das uns bereits bekannte Gedicht „Laura“ (VII. 19/21) ist ein Hymnus auf die Liebe. Ihm vorher geht „Der Quell“ (VII. 16/19), ein Hymnus auf die Freundschaft, die andere irdische Verwirklichung des sittlichen Ideals. Hier heißt es:

„Auf der Nächte Dunkel
Folgt das Morgenroth,
Auf ein stürmisch Leben
Folgt ein frommer sanfter Tod.

Sieh! Das Grab vernichtet
Dornen dieser Zeit — — —
Edler, auf und winde
Kränze der Unsterblichkeit![2]

Veilchen, ew'ge Rosen,
Balsamduftes voll,
Blüh'n in jenen Garten;[3]
Wo einst Form und Geist erquoll.

Form und Geist — sie einen
Hier sich wunderbar,
Es verschmilzt zusammen,
Was getrennt auf Erden war.“ (VII. 18 59/65.)

Im Tode einen sich also Form und Geist, eint sich, was auf Erden „wild das Schicksal trennte“ (VII. 20 43/4). Wenn die Glocke des Weltgerichtes ertönt und die Toten aus dem Schlafe erweckt, dann wird

„Mit dem Leben sich der Tod versöhnen,
Wiedergeben, was er einst genommen.“ (VII. 41 20/1.)

---

[1] Ich bemerke gleich hier, daß diese Formen nicht das geringste mit dem zu tun haben, was Hebbel später unter „Form“ versteht (vgl. P. 267 ff.). Von „Formen“ in dem hier zu erörternden Sinne ist später überhaupt nicht mehr die Rede.

[2] D. h. führe ein tugendhaftes Leben. Vgl. 24 Anm. 3 und

„Strebst Du, göttlich zu werden, so schaue nicht auf die Ketten,
Welche zur Erde Dich zieh'n, schau auf die Krone am Ziel.“
(VII. 44 20/1.)

[3] = Jenseits. „Das Kind“ bringt „Garten“ und „enger Garten“ für „irdisches Leben“ (VII. 74 1.19, 75 30) im Gegensatz zum weiten „Gefild“ (30) = Jenseits.

Digitized by Google

Man sieht, wie die Schöpfung bereits hier als „trostloses Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Creaturen" (Br. II. 232 9/10) aufgefaßt wird, wie der Schöpfungsakt es ist, der über die in harmonischer Seligkeit sich selbst durchflutende Welt des Geistes das Schicksal hereinbrechen läßt, in Formen gebunden zu werden, deren Starrheit die Elemente jener Welt trennt, und wie erst der Tod eben diese Starrheit völlig zu lösen, Form und Geist „wunderbar zu einen", d. h. den sittlichen Zustand vollständig zu verwirklichen vermag.[1] Annäherungsweise vermögen dies Liebe und Freundschaft, was von Flamina im „Mirandola" ausgesprochen wird: „Sehen Sie, in sich trägt der Mensch einen kostbaren Schatz, aber ungeheuere Eisklumpen hemmen jeder ungeweihten Hand den Zugang; das Feuer der Liebe schmilzt sich den Eingang, hebt den Schatz, und die Welt genießt seine Früchte!" (V. 18 24/7).

Wir wollen zu der oben zum Vergleich herangezogenen Briefstelle bemerken, daß in der frühesten Zeit das Unendliche nicht als durchaus und vollständig in starre Formen gebunden erscheint, sondern nur sofern es in die irdische Erscheinung getreten ist. Nebenher existiert ein ungebundenes, formenfreies Unendliches, später nicht mehr. Es hängt dies mit der früher behaupteten Transzendenz Gottes (im Gegensatz zu der später behaupteten Immanenz desselben) zusammen.

a) Zwei Arten von Formen.

Es kann unter den Formen alles das begriffen werden, was die Realisierung des sittlichen Ideals und die Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes verhindert, also jener letzte Rest des Irdischen (12—14) und ferner alle die Zufälligkeiten und kreuzenden Zwischenfälle, die sich einer irdischen Verwirklichung des Ideals, der Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes, entgegenstellen. Wir lernten solche in der „Kindesmörderin" kennen (27) und werden von ähnlichen bei der Besprechung des „Mirandola" zu handeln haben. Sie arbeiten selbst auf ihre Auflösung (durch den

[1] Das Gleiche tut nach der späteren Ansicht die Kunst, während sie nach der früheren in einem Bilde die Verwirklichung jenes Zustandes darstellt. Vgl. zur späteren Ansicht: „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft" (T. 4421).

Digitized by Google

Tod) hin, worin wir die ersten Spuren jenes exakt funktionierenden Mechanismus zu erblicken haben, der später als „Selbstkorrektur der Menschheit“ eine universale Bedeutung erlangt. Beide erwähnte Arten der Formen unterscheidet HEBBEL theoretisch nicht; wir müssen hier etwas nachhelfen, ohne daß wir darum in ein willkürliches Konstruieren zu verfallen brauchten. Wenn z. B. Gomatzina im „Mirandola“ der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, sondern in Schuld fällt, und wenn der wohlmeinende Liebhaber in der „Kindesmörderin“ durch Irrtum oder Mirandola, der Held des gleichnamigen Fragments, ebenfalls durch Irrtum und zugleich durch kreuzende Zwischenfälle eine Situation heraufbeschwört, in der die Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes (Verwirklichung reiner Liebe und echter Freundschaft im Kreise der Beteiligten) verhindert wird — so ist dies alles Wirkung der Formen. Nun wissen wir aber, daß sich der Tugendhafte durch seine Freiheit, durch seinen Zusammenhang mit dem Ideal über die Macht der Neigung zur Sünde so weit erhoben hat, daß sie ihn nicht mehr sittlich zu Boden zu werfen vermag. Wir werden dementsprechend sagen müssen, daß der Tugendhafte über die erste Art der Formen (d. h. über den letzten Rest des Irdischen), wenn auch nicht vollständig, so doch relativ, erhaben ist; sie kann ihm „Schmerz“ verursachen, Sehnsucht nach dem Ideal, aber sie kann ihn nicht völlig binden. Der zweiten Art der Formen (kreuzende Zwischenfälle usw.) ist er freilich preisgegeben, wie das Beispiel Flaminas im „Mirandola“ und das der Kindesmörderin und ihres Bräutigams zeigt.

In dem Hymnus an die Tugend wird gesagt, daß alles Große (gemeint ist die Tugend) „erhaben“, „hoch über Raum und Zeit“ schwebe,

„Aller Endlichkeit entladen[1]
Wallt es hin zur Ewigkeit; —
Es durchbricht die engen Schranken,
Schwingt sich fort mit Götterkraft
Auf den Flügeln der Gedanken,[2]
Unbestürmt von Leidenschaft.“ (VII. 15 41/8.)

[1] „Aller Endlichkeit entladen“ ist gleichbedeutend mit „unbestürmt von Leidenschaft“.

[2] Vgl. die spätere Bemerkung: „Gedanken sind Körper der Geisterwelt, bestimmte Abgränzungen des geistigen Lichtes, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen“ usw. T. 86. (Geist ist ethisch zu fassen.) Gott allein sendet Gedanken. VI. 287 3.

Digitized by Google

b) Raum und Zeit.

α) Frühere Ansicht: Raum und Zeit als idealfeindliche Eigenschaften der Dinge.

Wie sich zeigt, stellt Hebbel die Formen dem Großen (Tugend), der Ewigkeit, dem Göttlichen und den Gedanken (Geist) gegenüber und bringt sie mit Endlichkeit, engen Schranken, Leidenschaft, vor allem aber mit Raum und Zeit in Verbindung.[1] Über diese erhebt den Menschen der Glaube an das Ideal:

„Unsers Heilands Jesu Christi Glaube
Ist erhaben über Raum und Zeit,
Giebt dem Staube süße Ruh' im Staube,
Reicht der Seele Seligkeit.“ (VII. 24 37/40.)

Es geht dies auf das Abstreifen der Formen, zu denen auch der Staub, der letzte Rest des Irdischen, das caput mortuum, gehört, im Jenseits. Bemerkenswert ist das Auftreten Christi (ebenso VII. 23 27); Hebbel hält noch an der Religion fest, legt sich aber ihre Lehren in seinem Sinne aus. Die Rolle des Mittlers wird Christus nicht zugewiesen, sondern gelegentlich von Menschen übernommen, einmal von einem seligen Jüngling (VII. 24 45 ff.), der ein „guter, schöner Engel“ geworden ist (VII. 23 21), einmal von der Geliebten, die, den Dichter umschlungen haltend, „als sanfte Mittlerin des Herrn zu prangen“ scheint (VII. 126 8), und einmal von einem Kinde (VI. 273 27). Wenn die Glocke zum Weltgericht tönt,

„Dann zerbrochen wird des Stundenmessers Hammer“ (VII. 41 19).

Die Liebe, die, als irdische Verwirklichung des Ideals, die Formen wenigstens zum Teil auflöst, „hebt den Schleier der Zeit“ (VII. 37 30), welche also das Ideal verschleiert, trübt und verdunkelt. „Zeit“ hat überhaupt beim jungen Hebbel die Bedeutung von „Zeitlichkeit“, wie in alten Kirchenliedern, aber im Sinne der idealfeindlichen Beschaffenheit des nicht Ewigen, dem Flusse der Zeit Preisgegebenen. Ich nahm schon einmal Gelegenheit, darauf hinzuweisen (11 Anm. 6). In den dort zitierten Versen wird gesagt, daß der Mensch „Alles“ ist, wenn er

„In der Horen ewig flücht'gem Tanze,
In der Zeit unendlicher Gewalt“

[1] Vgl. den zweifelhaften Aphorismus: „Im Himmel kann sich Manches befinden, was auf der Erde ist, aber kein Ellenmaaß und keine Uhr, weil es weder Raum noch Zeit in der Ewigkeit giebt“ (IX. 7 8/10).

frei von Leidenschaft ist (VII. 39 16/7). Vgl.: Die Tugend des Verkannten wird im Himmelsspiegel funkeln, „wenn auch nicht im trüben dieser Zeit“ (VII. 40 3).

Wie man sieht, faßt HEBBEL Raum und Zeit als Eigenschaften des Irdischen auf; das Räumliche und Zeitliche ist ihm eine zu eliminierende, unsittliche (natürlich im weitesten Sinne!) Eigenschaft der Dinge, die im Jenseits abgestreift wird. Vielleicht hängen seine Ansichten über Raum und Zeit mit jenem religiösen Sprachgebrauch, mit der Vorstellung der Allgegenwart und Ewigkeit Gottes und der Unabhängigkeit der „Geister“ der Seligen von räumlichen und zeitlichen Verhältnissen und einigen zu ihm gelangten, mißverstandenen Nachrichten über die Lehre KANTS zusammen.

β) Spätere Ansicht: Raum und Zeit als Anschauungsformen der gemeinen Erkenntnis.

Was HEBBELS spätere Ansichten über Raum und Zeit betrifft, so bezeichnet er sie als „Anschauungsformen“ und „Grundbegriffe“ oder „höchste Begriffe“. Ein solcher „höchster Begriff“, sagt er einmal, sei vielleicht auch das Leben: „es ist die Kategorie der Möglichkeit“ (T. 1759). Da haben wir denn Raum, Zeit und die Kategorien glücklich beisammen. Vgl. P. 242 u. ff., hier sei nur in aller Kürze folgendes erwähnt.

HEBBEL versteht unter „Anschauungsformen“ die dem Subjekt eigentümliche Erkenntnisart, vermöge welcher es den sittlichen Gehalt der Objekte erkennt, d. h. diesen sittlichen Gehalt wirklich erfaßt oder ihn teilweise verkennt. Nennen wir diesen Gehalt, von dem nie abgesehen werden darf, das Ansich der Dinge — man gestatte die Anwendung dieses Ausdrucks — so sind die Anschauungsformen auch die Erscheinungsweisen der Dinge an sich, unter denen sie angeschaut werden. Als Anschauungsformen werden uns genannt: Raum, Zeit,[1] Leben, Tod und Sprache. Von der Sprache in dieser Eigenschaft habe ich P. 243 ff. gehandelt: die Monade ist es, die in Worte auseinanderfällt und, wie auch die Idee, in ihrer sittlichen Selbstbewegung und Evolution, in der Sprache angeschaut wird.[2] Auch von Raum und Zeit kann gesagt werden, daß in ihnen die

[1] Der Begriff der Zeit ist der „willkürlichste“ unter allen Begriffen, unbegreiflich, angeboren und nicht definierbar (T. 80, IX. 62 u., 63 o.).

[2] Vgl.: „Die Sprache ist die sinnliche Erscheinung des Geistes“ (T. 3665).

Digitized by Google

Monaden erscheinen und angeschaut werden. Die „individuelle Mannigfaltigkeit“ wird nicht ausdrücklich als Erscheinungs- bzw. Anschauungsform genannt, tritt aber gelegentlich als solche der Idee, der „Gottheit Welt“ auf (T. 2911). „Das Leben ist die Kategorie der Möglichkeit“ heißt: Das Leben (besonders das der Menschheit, sofern die Geschichte es betrachtet und das Drama es darstellt) bietet die Möglichkeit einer vollkommenen, ungetrübten Erkenntnis und Erscheinung des Ideals, der Idee.[1] Da durch den Tod, insbesondere durch den tragischen Untergang, eine solche Erkenntnis und das ungetrübte Erscheinen der Idee bewirkt werden, könnte Hebbel den Tod und das Drama, wie die Kunst überhaupt, unter die Rubrik „Kategorie der Notwendigkeit“ bringen.[2] Er tut dies ausdrücklich nicht, aber er meint es, wenn er den Tod als „die höchste Form“ definiert und die „Form“ in der Tragödie als den „Ausdruck der Notwendigkeit“ (T. 2846, T. 1395, Br. I. 344 20ff.), wobei Form die später von Hebbel ausgebildete Bedeutung hat. „Der Tod“, heißt es ferner, „ist doch im Grunde nur eine Anschauungsform, wie die Zeit, die er abzumarken scheint“[3] (T. 4252), und „ob Raum und Zeit überhaupt existiren, bleibe dahingestellt; für's Drama existiren sie gewiß nicht“ (T. 5645, vgl. 5788). Raum und Zeit werden damit als minderwertige[4] Anschauungsformen hingestellt, wie sie der gemeinen Erkenntnis der Dinge im gewöhnlichen und unbedeutenden Weltlauf eigen sind. Soviel von Raum, Zeit und Anschauungsformen.

[1] Vgl.: Die Nibelungen (als Tragödie, also als „Darstellung des Lebensprozesses an sich“) sind „ein Sternbild, das nur zufällig nicht am Sternenhimmel funkelt“ (T. 6085 21ff. und Br. VI. 14/17). Ferner T. 5644: Das Wunderbare ist nicht wunderbar in bezug auf die Idee, die der Welt als unerschöpfliche Mutter aller möglichen Weltformen zugrunde liegt, und offenbart diese tiefer, als das „Natürliche“, sich in ein noch Natürlicheres, d. h. Zweckmäßigeres verwandelnd. (Zweckmäßig s. v. a. der Idee adäquat.) Dazu T. 5788: Die Kunst ist Negation der realen Welt, d. h. sie geht auf den Urgrund zurück, aus dem sich eine ganz andere Kette von Erscheinungen hervorspinnen kann, als die uns bekannte. Hebbel meint damit natürlich eine idealgerechtere Kette von Erscheinungen und charakterisiert auch damit das Leben als „Kategorie der Möglichkeit“. Ähnlich T. 6085 14/5.

[2] Vgl. Anm. 1.

[3] Er markiert die ethisch bedeutsamsten Momente des in der Zeit Erscheinenden.

[4] Man kann vielleicht in dieser Auffassung einen letzten Rest des früheren Begriffes der Form erblicken.

Digitized by Google

c) Trübung der sittlichen Einsicht durch die Formen. Der spätere Begriff der „Form“.

Auch die sittliche Erkenntnis des Menschen wird durch die Formen getrübt, durch deren Auflösung im Tode aber geläutert; eine Übersicht über das eigene verflossene Erdenleben und eine tiefe Einsicht in seinen sittlichen Gehalt, bzw. in den des Lebens überhaupt (VII. $23_{13/6}$), wird den Seligen zuteil. Vgl. VII. 22 ff. (Elegie), die ausgezeichnet gelungene „Offenbarung“ VII. 205/6, „Nachruf“ und „Süße Täuschung“ ibid. 203/4.[1] (Zu „Vater“ 204_{115} vgl. VII. 66_{5}, 75_{35}, 35_{41}; der Vater (Gott) wird hier als Verkünder der höchsten sittlichen Offenbarungen gedacht.)

Unter Form versteht Hebbel später diejenige Beschaffenheit eines Individuellen, die es zu einem erhaltenden Gliede des Weltganzen erhebt und damit in ausreichender Weise entindividualisiert. Der junge Hebbel kann diesen Begriff noch nicht haben, weil derselbe an den der Immanenz des Weltmoralprinzips gebunden ist, weil Form im späteren Sinne erst möglich wird, nachdem der Welt die Fähigkeit zugesprochen worden ist, aus sich selbst heraus das Gute, Vernünftige, Sittliche und Schöne zu gestalten, ohne dazu der göttlichen Gnade und der Glorie des Himmels zu bedürfen; das sittliche Ideal ist der Welt des *jungen* Hebbel noch transzendent, trotz aller irdischen Verwirklichungen desselben.

2. Die Schuld.

a) Relative Abhängigkeit des Schuldigen von den Formen.

Wir können sagen: die *Formen*, von denen beim jungen Hebbel die Rede ist, sind für den *Tugendhaften* das seine *absolute und relative Freiheit hindernde von seinem Willen Unabhängige*; ein seine Freiheit hinderndes von seinem Willen Abhängiges gibt es für den Tugendhaften so gut wie gar nicht. Man könnte die Formen einem uns bekannten, der späteren Zeit angehörigen Sprachgebrauche entsprechend bezeichnen als die „Kategorie der Unmöglichkeit“ (der Realisierung des Ideals). Gewiß

[1] Ähnliche Gedanken werden in dem Gedicht „Die Verblichene an die Zurückgebliebenen“ ausgesprochen (IX. 9/10). Vgl. zu IX. $9_{5/8}$, VII. $24_{37/40}$ und 405 u. Es ist mir nicht bekannt, ob dieses Gedicht Hebbel zugeschrieben wird oder nicht; seinen Anschauungen entspricht es vollständig. Vgl. Kuh I. 133 m.

Digitized by Google

ist die Möglichkeit der Schuld, des Hinübertretens des Menschen ins Böse, als eine Folge des Vorhandenseins der Formen anzusehen; ohne Formen gäbe es kein Böses, die irdische Welt wäre idealgleich, mit dem Himmel identisch. In der Schuld werden die Formen gewissermaßen in ihr Quadrat erhoben. Gleichwohl erscheint es mir nicht angemessen, sie als Form schlechthin und ausschließlich zu bezeichnen; der den Formen Unterworfene ist noch lange kein Schuldiger: „Eine Treppe steht auf Erden: ob der Mensch ihre erste Stufe betritt oder nicht, davon hängt es ab, ob die irdische Laufbahn ihm unvergängliche Rosen beut, oder nimmer vergehende Dornen: die Stufe der Schuld" (IX. 5 58/61). Es kommt bei der Schuld etwas zu den Formen hinzu. Ist der Tugendhafte von den Formen, als ein relativ Freier, relativ unabhängig, so ist der Böse von ihnen relativ abhängig, als ein relativ Unfreier. Ist die Schuld etwas Verabscheuungswürdiges, zum Vorwurf Gereichendes, so sind die Formen etwas Bedauerliches und der, der sich trotz besten Willens und Strebens ihrer Macht nicht völlig entziehen kann, ist eher zu bemitleiden,[1] als zu verdammen. Die Schuld ist das Unfreiwerden des Menschen, die Lockerung seines Zusammenhanges mit dem Ideal.[2] Für den relativ Unfreien werden die Formen, sofern sie als „Macht des Staubes" im Menschen wirksam sind, eigentliche „Neigung zur Sünde", und sofern sie als idealfeindliche Beschaffenheit des Weltlaufs, als kreuzende Zufälle und widrige Schickungen hervortreten, Grundlage aller der Gelegenheiten, die die Möglichkeit darbieten, das Böse zu tun, zu sündigen.

b) Abhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen.

Es frägt sich, ob das Sündigen vom Willen des Unfreien[3] abhängt oder nicht. Diese Frage ist schwer zu beantworten. Die Sünde ist eine Folge der Unfreiheit.[4] Wie steht es zunächst mit dieser? Nach dem 39 o. angeführten Aphorismus (IX. 5 58/61)

[1] In der „Elegie" empfängt Gott den Tugendhaften mit einer „Thräne der Vergebung" (VII. 24 49/50).

[2] Die Frage, ob Freiheit oder Unfreiheit vorliegt, wird sogleich erörtert; Zwischenstufen werden nicht unterschieden; auch später ist von Graden der Schuld kaum die Rede. Vgl. übrigens den „schuldigen Geist" VII. 47 11.

[3] Ich bitte zu beachten, daß unfrei ist, wer den Zusammenhang mit dem Ideal in sich gelockert hat.

[4] Vgl. Gomatzina im „Mirandola", der sich als einen Schuldigen und Verdammungswürdigen fühlt, noch bevor er die Taten ausführt, die er brütet.

Digitized by Google

scheint das „Betreten der Stufe der Schuld", das Unfreiwerden, allerdings vom Willen des Menschen abhängig zu sein. Auch Gomatzina ist dieser Ansicht: „O, daß ich geflohen wäre, als es mich so flammend ergriff.... Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß! Ich zögerte, bis es zu spät war und die Hölle war mein Theil! Ja, mein ewiges Theil!"[1] (V. 20 28/31). Der Mensch gerät also nicht notwendig in Schuld. Selbst der größte Bösewicht tut, wie wir wissen, ab und zu das Gute, d. h. er wird momentan ein Freier, und dies dürfte kaum als von seinem Willen unabhängig anzusehen sein; er will in diesem Falle das Gute. Anderseits aber sehen wir, wie Hebbel sich bemüht, zu zeigen, daß der Sünder mit aller Gewalt vom Pfade der Tugend abgedrängt wird, und wie der Dichter eine eingehende Motivierung des Schuldigwerdens gibt. Fällt der Böse aber notwendig in Schuld, so hätten wir es mit einer Vorherbestimmung zu tun, von der nirgends die Rede ist. Es paßt auch nicht recht zu Hebbels Weltanschauung, wenn wir behaupten, der Mensch falle mit derjenigen a priori einzusehenden Notwendigkeit in Schuld, mit der er der Macht der Formen unterworfen ist; ein aus dem Lichte der Geistersonne Geborener ist der Mensch, nicht ein aus dem Staube Erschaffener oder gar aus dem Höllenpfuhl Hervorgegangener. Außerdem müßte man das Schuldigwerden in den Ratschluß Gottes verlegen, was sehr bedenklich erscheint, und wenn auch Hebbel gelegentlich sagt, Gott „versuche" die Menschen, so wäre doch ein solches Versuchen völlig zwecklos, wenn die Möglichkeit, der Versuchung zu widerstehen, ausgeschlossen wäre. Auch Hebbels Wort: „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken" (IX. 6 70), werden wir zugleich in dem Sinne deuten dürfen, daß das Kontrahieren der Schuld vom Willen des Menschen abhängig ist: er braucht nicht schuldig zu werden, wenn er es nicht will. Die andere Frage, ob das *Sündigen* vom Willen des Menschen abhängt oder nicht, verliert damit ihre Bedeutung: auf die Stellung, die er zum Ideal einnimmt, kommt es an, denn aus dieser folgen seine Taten. Vgl. 18/9.

c) Scheinbare Unabhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen innerhalb tragischer Begebenheiten.

Wir kommen aber damit nicht über Hebbels deutliches Bestreben hinweg, das Betreten der Stufe der Schuld, insbesondere

[1] Ähnlich V. 35 24/30: „... wehe ihm (d. Menschen), wenn er seinen Flug wendet vom Rechten" usw.

bei Gomatzina im „Mirandola“, als nicht zu umgehen und unvermeidlich hinzustellen. Eine Erklärung ergibt sich, wie mir scheint, aus folgender Überlegung. Als zweite Art der Formen bezeichneten wir (33 u.) jene kreuzenden Zwischenfälle und Schickungen (z. B. die Erkrankung des alten Mirandola), welche die Konstituierung relativ sittlicher Zustände vereiteln; sie gehören zu dem die relative und absolute Freiheit Hindernden. Diese Vereitelung oder Verhinderung erfolgt aber, wie wir wissen, mit Notwendigkeit, sie ist gar nicht zu umgehen und auch vom Dichter als mit Notwendigkeit erfolgend dargestellt. Es ist klar, daß für einen Menschen A dieses Hindernde auch die aus der Schuld eines Menschen B folgende böse Tat eben dieses Menschen B sein kann. Hieraus ergibt sich, daß der Dichter bestrebt sein muß, das Kontrahieren der Schuld des B und das Erfolgen seiner bösen Tat als mit Notwendigkeit sich vollziehend darzustellen. Die Menschen stehen eben in der Tragödie nicht isoliert da, ihre Geschicke sind eng miteinander verknüpft, und die Schuld des einen und ihre Folgen können einen Tatbestand herbeiführen, der die Freiheit des anderen aufhebt. Da nun aber diese Aufhebung mit einer in der Beschaffenheit der Welt selbst liegenden Notwendigkeit erfolgt, so muß auch die Konstituierung dieses Tatbestandes den Charakter der Notwendigkeit tragen. Ebenso muß auch jeder andere, von einer fremden Schuld unabhängige Tatbestand, sofern er nun einmal im idealfeindlichen Sinne wirken soll, die Schuld eines anderen oder seine Missetat notwendig hervorrufen. Es kommt also so heraus, daß die scheinbare Notwendigkeit, mit der in der Tragödie die Schuld kontrahiert wird und die Missetat erfolgt, nichts anderes ist, als die Notwendigkeit, mit welcher relativ sittliche Zustände daran verhindert werden, sich zu konstituieren, bzw. die relative Freiheit beeinträchtigt wird. Durch die Praxis, so kann man sagen, kommt Hebbel hier mit seiner Theorie ins Gedränge, sie ist es, die ihn nötigt, die an sich nicht notwendige Schuld doch als notwendig erscheinen zu lassen. Wir erledigen damit zugleich jene zweite, ihrer Bedeutung verlustig gegangene Frage: in der Tragödie folgt die böse Tat scheinbar notwendig aus der Schuld, gleichviel, ob sie an sich aus ihr notwendig folgen müßte oder nicht. Um jedoch auch den letzten Rest dieser Frage nicht unbeantwortet zu lassen, wollen wir sagen, daß, abgesehen von der Tragödie,[1] die Sünde aus der

[1] Hier tritt das eben erörterte Verhältnis von A zu B ein.

Digitized by Google

Schuld nicht zu folgen braucht; es ist vor der Tat noch Umkehr möglich.

d) Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Was wir im Vorhergehenden als Schuld, Sünde oder Missetat und als Formen der ersten Art[1] bezeichnet haben, wird von Hebbel später zusammengezogen und Schuld genannt, die mit dem Leben selbst gesetzt und gar nicht zu umgehen ist und unter keinen Umständen vermieden werden kann.[2] Die mangelhafte Beschaffenheit der Welt fand Hebbel als gegebene Tatsache vor — Grund genug für ihn, sie als notwendig hinzustellen; seine „Formen“ sind eine Erfindung ad hoc. Das spätere System, das nur ein der Welt immanentes Ideal und tatsächliche (im Gegensatz zu den früheren „irdischen“) Verwirklichungen dieses Ideals kennt, und den Schwerpunkt der Welt nicht in einen ihr transzendenten Himmel, sondern in die sittliche Entwickelung des Menschen verlegt, setzt alles dem Ideal Widersprechende als eben zur Herstellung desselben vermittels der Selbstkorrektur notwendig; nichts kann in diesem System Platz haben, was nicht sittlich aufgelöst, nicht als sittlich notwendig und damit als vernünftig eingesehen werden kann.[3] Zu solchem gehören auch die aus der alten Anschauung herübergenommenen und gelegentlich unter den Begriff des Zufalls gebrachten Formen der zweiten Art.[4] Es ist die Aufgabe des Dichters, im Zufall die höhere, sittliche Notwendigkeit aufzuzeigen (T. 4175). Wenn Hebbel später noch von Form oder Formen spricht, ohne die ethische Form, bis zu der alles Individuelle sich durchzuringen hat, zu meinen, so ist darunter nicht Form im Sinne der früheren Weltanschauung zu verstehen, sondern die Formen oder Gestalten, in die die Natur ihre Geschöpfe kleidet (vgl. VI. 296 $_{59}$, 207 $_{15/6}$, 341 o., VII. 181 $_{14}$).

e) Definition der Schuld. Verwandtschaft mit dem Begriff der Sünde. Spätere Ansicht über diesen Begriff.

Die Schuld ist das die Freiheit des Menschen darnieder werfende von seinem Willen Abhängige und ihm

[1] Der letzte Rest des Irdischen, das Kreatürliche.

[2] Es ist die individuelle Verschlossenheit als solche. Vgl. 12 u.

[3] Es ist hier in allererster Linie an die Tragödie zu denken.

[4] Die kreuzenden Zwischenfälle und Schickungen, die die Konstituierung relativ sittlicher Zustände verhindern.

Digitized by Google

eben darum zur Last zu Legende. Es ist möglich, daß der Mensch sich frei von Schuld erhält:

> „Zum Lichte ringt! Die Wahl ist frei gegeben,
> Die Nacht ist Tod, das Licht ist ew'ges Leben.“ (VII. 3 $_{5/6}$.)

Vgl. die schon angeführten Stellen IX. 5 $_{58/61}$, V. 35 $_{25/7}$.

Nur durch sich selbst kann der Mensch zugrunde gehen, so hieß es (VII. 124 $_{7}$), nur dadurch, daß er in frevelhafter Verblendung seinen Zusammenhang mit dem Ideal lockert. Die Folge ist eine doppelte: einmal wird durch diese Entfernung vom Ideal das Leben des Bösen ein unseliges, er ist allen feindlichen Gewalten preisgegeben, in deren Ansturm der Gute feststeht, wie der Fels in der Brandung, er verzehrt sich in Gewissensqualen,[1] erntet „nimmer vergehende Dornen“,[2] und ferner wird seine Vereinigung mit dem Ideal nach dem Tode unmöglich, er kann nicht in das Reich der Seligkeit eintreten, sondern er wird zur Höllenpein verdammt. Mit dem Laster, der Sünde und der Schuld wird die „Endlichkeit“, der Körper des Menschen, mit der Tugend seine Unendlichkeit, sein „Geist“ in Zusammenhang gebracht; HEBBEL sagt, man könne das Leben des Menschen mit einer Lampe vergleichen: dem Dochte würde dann der Körper oder die Endlichkeit entsprechen und dem Öl die Seele, die eigentliche Lebenskraft. Je heller die Flamme brennt, um so eher erlischt sie, je mehr der Mensch seine Unendlichkeit, den Geist, anstrengt, um so eher verfällt seine Endlichkeit, der Körper, was sich in der Sterbeseligkeit der Tugendhaften ankündigt (IX. 5 $_{66/72}$). Man könnte wohl sagen, daß im Leben Endliches und Unendliches zwar immer gemischt sind, daß aber erst ein Überwiegen, eine Präponderanz des Endlichen die Schuld ausmacht, wobei es sich um strafwürdiges sich Gehenlassen handelt. Das Endliche aber, welches nicht überwiegt und welches auch der

[1] Hierzu ist besonders an Gomatzina im „Mirandola“ zu erinnern. Auch Kain (VII. 10/11) leidet heftig unter Gewissensqualen.

[2] Kain, der sich schuldig fühlt (VII. 10 $_{12}$, 11 $_{33.39.47}$), ruft aus:

> „Ewig haftet Fluch auf meinem Leben;“
> „Mir vergiftet ist des Lebens Wonne.“ (VII. 11 $_{40.44}$.)

Vgl. VII. 22 $_{36}$: „Und hin ist jede Hoffnung dieser Zeit.“

Das Epigramm „Unschuld“ bringt in mythologischer Einkleidung den Gedanken, daß der Böse aus der Gemeinschaft der Gutgesinnten, der „Biedern“ (vgl. VII. 12 u. $_{16}$ „Biedermann“) ausgestoßen, der Verachtung der Welt anheimfällt. VII. 47 Nr. 14. Man beachte Vers 82: „So der schuldige Geist.“

Digitized by Google

Würdigste nicht völlig abzulegen vermag, ist vor der Nachsicht Gottes nichts zu Verdammendes mehr; Gott, so darf man wohl sagen, „siehet das Herz an“, und wenn auch niemand „ganz frei“ (IX. 6 80) ist, und selbst der Tugendhafte gelegentlich fehlt oder doch wenigstens in Versuchung gerät, zu fehlen (IX. 4 44/7), so ist dies kein Grund, ihn zu verdammen, wofern er nur den guten Willen hat, der Versuchung zu widerstehen,[1] oder wenigstens Reue empfindet:

> „Knie't der Fehlende Dir nieder
> Und bereut den sünd'gen Lauf,
> Stählst Du ihm die matten Glieder,
> Und ein Gott steht wieder auf.“ (VII. 14 21/4.)

(Angeredet ist die Tugend.) Es ist hierzu wiederum daran zu erinnern, daß der Mensch die „hohe Kraft“ empfing, sich „unsterblich selber zu vollenden“ (VII. 39 m. 6/7). Vgl. ferner: es wäre eine Belohnung, die nicht von Kronen aufgewogen werden könnte, wenn das Gefühl, ein Mensch zu sein, den Bösen „in zehn Jahren auch nur zehn Minuten“ davon abhielte, das Böse zu tun (IX. 4 33 ff.).

Die Verwandtschaft mit den Lehren des Christentums tritt hier ziemlich deutlich hervor; es wird die Möglichkeit einer Umkehr und Besserung zugestanden, von der im späteren System keine Rede ist. Der Gedanke einer solchen Besserung verträgt sich nicht mit der Tragödie der absoluten Notwendigkeit, und wenn auch am Beispiele des „Prinzen von Homburg“ (zuerst IX. 39 8/17) und der „Julia“ (II. 396 131/3) gezeigt wird, daß eine tragische Person das richtige Verhältnis zum sittlichen Ganzen gewinnen kann, ohne zu sterben, so geschieht dies nicht auf Grund einer „Besserung“ oder „Abwendung vom Bösen“, sondern durch eine nicht zu vermeidende Korrektur, und der Umstand, daß die betreffende Person am Leben bleibt, ist nicht etwa als eine Belohnung ihrer Besserung anzusehen. Strafe, Vergeltung, Rache usw. und Belohnung, sowie feststehende Gebote Gottes, die mit dem uns hier beschäftigenden Begriff der Besserung verbunden sind, fallen später infolge des veränderten Schuld- und Gottesbegriffes fort.

Der Schuldbegriff des jungen Hebbel gleicht, wie man sieht, so ziemlich dem christlichen Begriff der Sünde und dürfte wohl aus

[1] Gomatzina spielt darauf an, wenn er sagt: „Kann man denn nicht mit dem Teufel reden, ohne selbst Teufel zu werden?“ (V. 25 1/2.)

Digitized by Google

diesem hervorgegangen sein. In „Kains Klage" werden „Schuld" und „Sünde" als Synonyma gebraucht:

„Wo verberg' ich meine Sünde,
Meine gräßlich-große Schuld?" (VII. 10 1/2, 11 46/7.)

Später lehnt HEBBEL gerade diese Verwandtschaft aufs Entschiedenste ab (vgl. 15 Anm. 1): Die dramatische Schuld entspringt nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des Willens, sondern aus diesem unmittelbar (XI. 4 12/4), sie ist „eine uranfängliche, von dem Begriff[1] des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende,[2] sie ist mit dem Leben selbst gesetzt", und die Erbsünde ist nur „eine aus ihr abgeleitete, christlich modificirte Consequenz". Sie begleitet alles menschliche Handeln, „wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden"[3] (XI. 29 u. 30 o.). Prof. HEIBERG scheint sich „statt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen speciellen Sündenbegriff ausgebildet zu haben" und hat nun alle Ursache, darauf zu bestehen, „daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber unvermeidlich sei" (XI. 30 9/17). Es hängt alles davon ab, daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt und nicht mit dem untergeordneten der Sünde verwechselt werde usw. (T. 3158). Vgl. Br. VII. 294 1 ff. Nur die Welt ist Gottes „Sündenfall"[4] (T. 3031). Der Schuldige hat in der Frühzeit Unrecht, seine Schuld ist etwas, das man ihm übel nehmen kann; später hat jeder Recht und zugleich Unrecht; der Zwang des Geschehens, des Gesetzes, steht im Vordergrund. Vgl. „Die Lebensgesetze sind das Leben, die Weltgesetze die Welt" (T. 2406). „Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Gränzen setzen zwischen dem Ganzen und

---

[1] Vgl. P. 219 m.: jeder Mensch ist zu bezeichnen als „Verkörperung eines bestimmten, historisch begründeten Standpunktes zum ethischen Prinzip des Dichters" usw.

[2] Die frühere Schuld fällt dagegen sehr deutlich ins Bewußtsein; selbst die Macht der Formen wird lebhaft empfunden.

[3] Ebenso XI. 4 18/8: Es ist sogar notwendig, daß, wenn das erschütterndste tragische Bild zustande kommen soll, der Held an einer vortrefflichen Bestrebung zugrunde geht.

[4] Vgl. „„Du bist ein Sünder!" Nein, ich bin eine Sünde" (T. 1940). Leonhard (Mar. Magdal.) handelt nicht aus einem Prinzip, sondern aus seiner Natur; man ärgert sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat (Br. III. 343 3/4). „Ich möchte mich nie an Menschen rächen, die mir Uebles thun, aber an Gott, der solche Menschen geschaffen hat" (T. 3442). Ähnlich T. 3448 und T. 1675.

Digitized by Google

der Einzel-Erscheinung äußert“ usw. (T. 3833), und diese „Gesetze“ sind keine Vorschriften, gegen die gefehlt oder die befolgt werden können, sondern Tatsachen.

D. Leben nach dem Tode.

I. Drei Perioden. Schicksale des Guten.

Über die Schicksale des Menschen nach dem Tode können wir uns kurz fassen. In dem Gedicht „Die drei großen Tage“ (VII 62/3) wird als erster großer Tag der der Erschaffung der Welt genannt, als zweiter der des Weltunterganges,

„Und wenn sich auf die armen Seelen,
Die sich Jahrtausende in finstrer Reue quälen,
Daß süße Wort, daß Gott Vergebung schenkt,
Wie Regen auf die Wüste, niedersenkt,
Und mild, wie Israels Befreier
Dem starren Felsen eine kühle Quelle,
Zu Gottes höchster Feier
Ein Himmelreich entschlägt der Hölle,
Die der Verzweiflung am bedornten Busen lag —
Das ist der dritte, letzte große Tag.“ (VII. 63 19/23.)

Die Ewigkeit der Verdammnis wird damit abgelehnt. Das „jüngste Gericht“ dürfte mit dem Weltuntergang (zweiter großer Tag) zusammenfallen, und es handelt sich am dritten Tag um eine endliche Erhebung alles Bösen zum sittlichen Ideal, um ein zweites Weltgericht, d. h. um eine durch göttlichen Gnadenakt dem ersten folgende Amnestie, infolge welcher die im ersten Weltgericht Verdammten schließlich noch zu Gnaden aufgenommen werden. Die Zeit zwischen dem Tode und dem ersten Gericht (dem zweiten großen Tag) ist für den Guten eine Zeit des Schlummerns und Träumens von der Seligkeit. Dasselbe VII. 41 4/24.

Die Auferstehung zur Seligkeit würde also nach dieser Angabe am Tage des jüngsten Gerichtes[1] erfolgen, jedoch sind auch Gedichte vorhanden, aus denen sich ergibt, daß der Gute gleich nach dem Tode selig wird,[2] also nicht erst eine Periode des Schlummerns und Träumens durchmacht; so heißt es in der „Elegie“:

[1] So VII. 117 32/6. Hebbel spricht auch einmal von drei Himmeln (VII. 54 u. 55 o.).

[2] VII. 24 30 wird gesagt, daß er dazu der „Vergebung“ Gottes bedarf (ähnlich VII. 23 6), von der an anderen Stellen nicht die Rede ist.

„Leidend lag er auf dem Sterbebette,
Seufz'te still, doch tief: „erbarme Dich,
Großer Gott, Allmächtiger! errette! —“
Und der Herr erbarmte sich;

Sah herab mit liebeglüh'nden Blicken,
. . . .

Gab . . . .
Dem gedrückten Jüngling Cherubsflügel —

Und er schwebte himmelan.
. . . .

Ist ein guter, ist ein schöner Engel,
Den vorangegangnen Frommen gleich,
Flog er aus der Trauerwelt voll Mängel,
Hin in der Vollendung Reich“ usw. (VII. 23 $_{5/24}$.)

Vers 31/2 und 45/8 enthalten denselben Gedanken des direkten Überganges vom Leben zur Seligkeit. Auch Laura tritt aus dem Leben ohne weiteres ins Paradies ein (VII. 20 u., 21 o.). Rosa wird nach sehr kurzer Ruhe im Grabe (: „Schlafgemach“) (VII. 32 $_{104}$) und nach einem immerhin als Gericht (33 $_{144}$, 31 $_{98}$) zu bezeichnenden Vorgang ins Jenseits versetzt (33 u.). Das Kind geht direkt in den Himmel ein (VII. 66/7), auch, sofern es von Hebbel als Vertreter des von Sehnsucht nach dem Jenseits erfüllten Menschen eingeführt wird (VII. 74/5). Ähnliches findet sich im „Wiedersehen“ (VII. 113 $_{103/4}$). Bei der „Weihnachtsgabe“ bleibt es zweifelhaft, ob die Mutter zunächst nur des sanften Schlummers oder gleich der Seligkeit teilhaftig werden wird (VII. 78/9). In der Mahnung an die Unterdrückten ist auch von einem Richter die Rede (VII. 13 $_{25.\,32.\,36}$), doch fällt das Gericht hier wohl mit dem Tode zusammen. Damit genug.

Es herrscht, wie man sieht, beim jungen Hebbel eine gewisse Unklarheit über die nächsten Schicksale des Guten nach dem Tode. Für das Verständnis der Jugendwerke macht dies jedoch nichts aus. Jedenfalls ist der postmortale Zustand des Tugendhaften ein für ihn freundlicher, mit der Seligkeit identischer oder doch wenigstens in ihr endender. Daß Hebbel an ein Wiedersehen glaubt, bedarf kaum der Erwähnung. Die schon besprochene Vereinigung der Liebenden im Leben nach dem Tode oder diejenige der Mutter mit dem Kinde weisen deutlich genug darauf hin. Von ihm ist VI. 204 $_{111}$ die Rede.

Digitized by Google

2. Schicksale des Bösen.

Eine noch größere Unklarheit herrscht hinsichtlich des Schicksals der Bösen; man kann von ihnen nur sagen, daß sie möglicherweise schließlich doch noch zur Seligkeit erlöst, zunächst aber verdammt werden. Ob dies unmittelbar nach dem Tode oder erst am Tage des jüngsten Gerichtes geschieht, bleibt zweifelhaft. Was z. B. den Verführer Rosas zunächst erwartet, wird nicht gesagt. Rosa droht ihm mit dem „Weltgericht" (VII. 31 98, ähnlich 28 51) und kommt, nachdem sie sich getötet hat, aus dem Grabe zurück, haucht ihn an und zieht ihn mit in den Tod hinab (32 127/8). Hierauf wird sie von Engeln in den Himmel geführt, die ihm zurufen:

„Ha, spotte, frecher Bösewicht,
Gerecht ist wohl des Herrn Gericht,
. . . .
Erdolchte Unschuld treibt frisch Laub
Im Himmel, und du bist ein Staub." (33 148/9).

Gerichtet werden und Staub werden sind wohl nicht gleichbedeutend; erst wird der Verführer Staub (schläft, aber ohne zu träumen, oder träumt von der Verdammnis?) und dann wird er gerichtet. Gerichtet werden und sterben fallen wieder im Gedicht an die Unterdrückten zusammen (VII. 13 26 ff.). Die endliche Erlösung, die Amnestie, wird in Frage gestellt durch die Behauptung der Ewigkeit der Verdammnis. Im „Vatermord" wird gesagt, daß der Pfeil der Vergeltung, der den Bösen trifft, „für die Ewigkeit verwundet" (V. 35 30). Ebenso V. 20 10 („Für die Ewigkeit dahin"). V. 29 30, 30 1, 33 1/2 ist von der Hölle, 20 22/5, 25 14 von der Verdammnis die Rede, ohne daß ihrer Dauer gedacht würde. Nach der vorletzten Stelle müßten die Verdammten gar täglich die Freuden der Seligen im Himmel, der stündlich geöffnet wird, mit ansehen.

Vergleichsweise kommt Hebbel einmal auf Gespenster zu sprechen,

„Die Gottes Wächter verdammen,
Daß sie nimmer können ruh'n." (VII. 25 11/2.)

So müßten die Bösen also eventuell noch auf der Erde umgehen.

Für eine endlich erfolgende Erlösung spricht indessen der Umstand, daß kein Mensch den letzten Funken des Himmels aus seinem Herzen verdrängen kann, daß also immer noch etwas Göttliches in ihm bleibt, das nicht verloren geht.

Digitized by Google

3. Stellung Gottes.

Wie dem auch sei, es spricht aus HEBBELS Äußerungen eine Auffassung, die Gott als persönlichen Lenker des Weltlaufs erscheinen läßt, er übt Gnade, er verdammt, und wenn der Mensch auch im voraus weiß oder wenigstens mit einiger Bestimmtheit vorauszusagen vermag, wie Gott entscheiden wird,[1] so steht doch die Entscheidung selbst nur bei ihm, in seinen Willen, der als ein persönlicher und als oberstes Weltgesetz gedacht werden muß, ist sie gelegt; nicht eine eherne, unabwendbare Notwendigkeit ist, wie im späteren System, immanentes Prinzip[2] alles Geschehens, sondern hinter allem Geschehen steht ein göttlicher Wille, der zwar nach bestimmten Regeln verfährt, dem wir aber, im Prinzip wenigstens, die Macht zuschreiben müssen, auch einmal anders zu wollen und gewissermaßen von sich selbst abzuweichen. So bittet Kain Gott, daß er sein „inneres Auge" (Gewissen) erblinden lassen, daß er es „mit dunkler Binde decken" möge, damit der Anblick seiner Schuld ihn nicht quäle (VII. 10 4/5, 11 49/50), obwohl er sehr wohl weiß, daß Gottes Huld ihm ferne ist, und daß er die Gewissensqualen verwirkt hat (11 56 ff.), um deren Erlaß er fleht. Er bittet also Gott, Gnade für Recht ergehen zu lassen, von sich selbst abzuweichen. Dieser persönliche Charakter[3] Gottes tritt uns auch sonst in den Gedichten entgegen, wir hören von seiner „Macht" und „Güte" (VII. 77 4. 10) als von persönlichen Eigenschaften, er ist der „Vater", der dem Menschen den Garten der Seligkeit öffnet (VII. 75 55/6, 66 5, VI. 204 115), freundlich reicht er der Tugend die Hand, um sie ins Paradies zu führen (VII. 13 33 ff.).[4]

Später ist davon nichts mehr zu spüren, Gott selbst ist die immanente Notwendigkeit alles Geschehens, die nicht von sich

[1] Auch hier zeigt sich ein Umbilden der christlichen Lehren.

[2] Vgl. die hierfür sehr bezeichnende Bemerkung: „Kann Gott lieben?" (T. 844).

[3] Vgl. Gottes Gnadenakt in „Herakles' Tod" (VII. 34), wo Zeus die Stelle Gottes vertritt.

[4] An dieser Stelle erfahren wir auch, daß Gott den Erlösten nicht mehr „versucht". Die zugrunde liegende Vorstellung, daß Gott den Menschen in Versuchung führt, würde nach dem späteren System — mutatis mutandibus — als unmöglich abzuweisen sein. Es ist auffallend, daß sie sich beim jungen HEBBEL findet, da sie der Güte, vor allem aber der Würde Gottes durchaus nicht entspricht. Da HEBBEL auch mit einem Teufel operiert, war der Ausweg doch leicht zu finden. Die Anschauung weist auf den christlichen Ursprung

Digitized by Google

abweichen kann, sondern die schlechthin ist. „Christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes", wie schon erörtert wurde (15 Anm. 1). Alles Persönliche ist zur Funktion einer universalen ethischen Intelligenz schematisiert[1] (vgl. P. 51 ff.). Wenn HEBBEL gelegentlich von einem Eingreifen der Gottheit in den Weltlauf spricht (so T. 1011), so hängt dies mit seinen hier nicht zu erörternden Ansichten über die Entwicklung des sittlichen Bewußtseins der Welt zusammen und tangiert das zuletzt Gesagte nicht.

E. Sittlich bedeutungsvolle Zustände.

I. Die Kindheit.

a) Verwandtschaft mit dem Zustand nach dem Tode.

Früher, wie später, tritt uns die Anschauung entgegen, daß das Kind ein dem sittlichen Ideal besonders nahestehendes Wesen sei, und die Kindheit ein hervorragend sittlicher Zustand. Es hängt dies mit der Ansicht zusammen, daß das Kind „unschuldig" sei, was bei HEBBEL oft ausgesprochen wird. Wenn der Mensch am Ende des Lebens zu einer tiefen sittlichen Einsicht gelangt und das richtige Verhältnis zum Weltganzen gewinnt, so hört er auf, schuldig zu sein, er gleicht dem Kinde:[2] „Wieder in die Wiege oder in den Sarg gelegt zu werden, ist im Grunde einerlei"[3] (T. 3586). Dieselbe Ansicht spricht aus dem Gedicht „Nachtgefühl" (VI. 227). Hier schildert der Dichter, wie ihn abends beim Schlafengehen die Gedanken vorwärts und zurück tragen, er gedenkt der alten Zeit, da die Mutter ihn in die

der Weltanschauung des Dichters hin. Vielleicht kommt etwas dabei auf Rechnung des Reimzwanges (Tugend — Jugend — versuchend). In dem Gedicht „Freundschaft" (VII. 21/2) tritt im Gegensatz hierzu Satan als derjenige auf, der die Harmonie des Weltalls trübt und den sittlichen Zustand verwirrt, „Und hin ist jede Hoffnung dieser Zeit" (22 30). Danach wäre also das Böse durch den Teufel in die Welt gekommen.

[1] Vgl. 45 u., 46 o.

[2] Das Kind kann noch nicht sündigen, der sittlich vollendete Mensch will es nicht mehr.

[3] Vgl.: Der Greis wird wieder ein Kind, aber ein Kind für jene Welt (T. 5380). Vgl. T. 5320. Ganz ähnlich T. 5017.

Digitized by Google

Wiege legte, und der letzten Stunde, da die Nachbarn ihn in den Sarg legen werden,

„Schließt nun der Schlaf mein Auge,
Wie träum' ich oftmals das:
Es wäre Eins von Beidem,
Nur wüßt' ich selbst nicht, was."

Vgl. hierzu die von Werner (VII. 283 m.) herangezogene Tagebuchstelle T. 722. Kinder sterben bei Hebbel außerordentlich leicht und rasch. VII. 117 $_{33/6}$ läßt Gott das Kind früh sterben, damit es am jüngsten Tag fröhlich auferstehen kann. Kindheit und Seligkeit nach dem Tode sind durchaus verwandte Zustände:

„Wie jede dunkle[1] Nacht von zweien hellen[1] Tagen
Umschlungen wird, als wie von einem Reif von Gold,[1]
So ist das Leben auch, das dunkle, eingeschlagen
In zween Himmeln, wunderhold:

Wer kennt, in dessen Arm wir aus der Wiege gleiten,
Den ersten Himmel nicht, der Kindheit zugesellt?[2]
Wem hat die Hoffnung nicht den heißersehnten zweiten
Am Lebens-Ende aufgestellt?" (VII. 97 $_{1/8}$.)

Zur engen Verwandtschaft von Seligkeit und Kindheit vgl.: „Dummer Einfall: statt älter, immer jünger zu werden! Und doch ist dies die tiefste Nothwendigkeit im Leben"[3] (T. 1950). Im „Menschen-Schicksal" tritt die Hoffnung als das auf, was uns im Streben erhält und ohne Erbarmen rückwärts und vorwärts zieht:

„Rückwärts — zu der Kindheit Auen,
Eine Blume[4] anzuschauen,
Die für ewig abgeblüht!

Vorwärts — zum gehofften Himmel,
Wo der Sorgen schwarz Gewimmel
Stirbt, die Ruhe nicht mehr flieht!" (VII. 78 $_{4/9}$.)

[1] Man beachte die symbolische Bedeutung der Worte.

[2] Vgl. „Himmel und Erde, wenn sie ausgepreßt würden und nur einen Tropfen gäben, würden nicht die kleinste Kinder-Freude ersetzen" (T. 3585). „Spielende Kinder sind lebendig gewordene Freuden" (T. 4901). Dazu: „Lästert die Freude nicht! Sie ist ein Abglanz der Gottheit" (VII. 46 $_{34}$). Die Freude ist als eine der Wirkungen des Ideals zu bezeichnen.

[3] Vgl. die Verse VII. 177 o. („Närrisch"), auf die Werner verweist.

[4] = seliger Zustand der Idealnähe.

Digitized by Google

b) Würdigung des Gedichtes „Stillstes Leben“. Hinweisung auf die Bedeutung des Traumes.

„Stillstes Leben“ zeigt den Dichter, wie er in Gefahr und Sturm des Lebens selig träumt,

„Zu ruh'n in stiller Wiege,
Die Welt hinweg geräumt,
Und ungeseh'n und schweigend
Die Mutter d'rüber neigend,
Das habe ich geträumt.“ (VII. 141 16/20.)

Es sei bemerkt, daß das Gedicht[1] auch ohne die hier angestellten Betrachtungen von vortrefflicher Wirkung ist, die, wohl vorbereitet, in der zitierten Schlußstrophe voll ausströmt. Der dreimal wiederkehrende Refrain, „Ich aber hab' geträumt“, weist auf einen Kontrast zu der durch eine Fülle auftauchender Bilder erzeugten Stimmung hin: Über Wasser ist der Dichter gefahren,[2] Stürme brausten, die Wogen schäumten, er hat geträumt; durch den Wald ist er geritten, der Donner rollte, wilde Wolken türmten sich auf, er hat geträumt; durch das Gebirge ist er gewandert,[2] an Abgründen vorüber, über gähnende Schluchten hinweg, er hat

[1] Die drei vorhergehenden Strophen lauten:

„Ich fuhr einst über Wasser,
Das hat gar wild geschäumt,
Die Stürme braus'ten wüthend,
Die Nacht lag dumpf und brütend,
Ich aber hab' geträumt.

Ich ritt durch Waldes-Dunkel,
Mein Roß hat sich gebäumt,
Glutrothe Wolken rollten
Und ferne Donner grollten,
Ich aber hab' geträumt.

Ich bin zu Berg gefahren,
Da wurde nicht gesäumt,
An schwankem Seile baumelnd,
Erbangend, vorwärts taumelnd,
Ich aber hab' geträumt.

Zu ruh'n in stiller Wiege“ usw. s. Text.

[2] „Ich bin zu Berg gefahren“ scheint mir die Verträumtheit besser wiederzugeben als „Ich fuhr einst über Wasser“. „Da wurde nicht gesäumt“ und am Seile „baumelnd“ sind für mein Ohr sehr verletzend; unschöne Kinder der Verlegenheit.

Digitized by Google

geträumt. Es ist nicht, daß wir fragen, was er denn geträumt hat, wir geraten keineswegs in Spannung. Das unbestimmte Gefühl des in sich versunken träumerisch durch Welt und Gefahr Ziehenden[1] überkommt uns, wir ruhen in ihm, ohne über seine Unbestimmtheit hinaus zu etwas Greifbarem zu streben. Die letzte Strophe eröffnet diesem Gefühl eine ganz neue Bahn, in die es sich ungehindert ergießt, und gibt ihm eine es verdeutlichende Verstärkung.[2] Die Abgeschlossenheit und Versunkenheit des Träumenden in sich, die wünschenswerteste Sorglosigkeit und das bewahrt und behütet Sein vor aller Gefahr treten deutlich hervor, besonders durch das reine Bild der „ungeseh'n und schweigend" sich über den Ruhenden neigenden Mutter, und erheben in ihrer Deutlichkeit das erweckte Gefühl aus seiner Unbestimmtheit zu scharfen Umrissen. Rhythmus und Reim sind hervorragend und aufs glücklichste beteiligt. Hebbel gibt in der letzten Strophe einen subjektiven Zustand, löst sich aber selbst sogleich aus ihm ab und betrachtet ihn objektiv: die Mutter ist von ihm ungesehen, sofern er träumt; er sieht sie, sofern er sich als Träumenden betrachtet. Auch das mag den Eindruck des seligen in sich versunken Seins erhöhen; doch bleibt Hebbels Verfahren uns zunächst unbewußt, wir beteiligen uns an ihm, und die Überlegung, daß der Träumende die ungesehene Mutter nicht sehen kann, stellt sich wohl erst bei kritischer Betrachtung ein.

Was nun den uns hier besonders interessierenden sittlichen Gehalt des Gedichtes anlangt, so will ich bemerken, daß, wie noch zu erörtern sein wird, der Traum für Hebbel ein Zustand ist, in dem wir sittlichen Offenbarungen besonders zugänglich sind, und daß wir in der Mutterliebe, oder besser in dem Verhältnis zwischen Mutter und Kind eine irdische Verwirklichung des Ideals vor uns haben.

Der träumend durch die Welt Wandelnde ist in seinem Gefühl von dieser abgetrennt, aber um so inniger mit dem Ideal verbunden, er lebt in ihm und durch den Zusammenhang mit ihm, d. h. er „träumt"[3] von ihm, wie wir in Hebbels Sprache sagen müssen. Dieser Zusammenhang erhebt ihn über das Irdische, das ihn nur noch wie ein letzter Hauch aus der Welt umschwebt, wie wir schon

---

[1] „taumelnd" (14) soll dies ausdrücken, erweckt aber störende Nebenvorstellungen. Das gleiche in sich versunken Sein im Vogelleben; auch dort ethisch höchst bedeutungsvoll (28 ff.).

[2] Vgl. Werners Anmerkung VII. 417 u.

[3] Vgl. die Toten, die von Unsterblichkeit träumen.

Digitized by Google

einmal sagten (29 m.). Das gleiche leistet jedes Verbundensein mit dem Ideal, also auch der Zustand, in dem sich das Kind in der Wiege befindet. Jede irdische Verwirklichung bzw. Realisierung des Ideals erhebt den dabei Beteiligten über das Irdische bzw. individuell Gebundene hinaus. Nicht einen irdischen oder spezifisch individuellen Zustand will uns Hebbel schildern, sondern einen solchen, in dem das Irdische und Individuelle vom Göttlichen, vom Unendlichen erfüllt, zwar seine Besonderheit nicht aufgibt, aber doch nur noch im Unendlichen, als Teil desselben, sittlich geläutert und gereinigt existiert. Nicht einen Vergleich bietet die Schlußstrophe dar, sondern eher eine Tautologie; Hebbel will nicht sagen: man kann durch das feindliche Leben eilen, ohne nach ihm zu fragen, dahinträumen und dahinschwärmen, in Weltvergessenheit, in sich selbst versunken und von idealen Gebilden der Phantasie erfüllt, unschuldig-sorglos und aller Wirklichkeit entrückt, man kann das Leben an sich vorüberrinnen lassen, wie ein schlummerndes Kind es tut, und wer das vermag, ist ein Glücklicher — sondern er will sagen: Den seligen Zustand des Verbundenseins mit dem Ideal, mit dem Höchsten und Beglückendsten, den wir alle herbeisehnen, genießen wir am reinsten in der Kindheit, die die Sonne der Mutterliebe durchleuchtet, und wenn die Kindheit auch unwiederbringlich vergeht und entschwindet und das rauhe Leben unsern Zusammenhang mit dem Ideal lockert, so bleibt uns doch aus jenen sonnigen Tagen eine Mitgift, es bleibt uns aus dem unendlichen Schatze des Wissens vom Ideal das Erbe eines Ahnens desselben, und von diesem zehren wir im späteren Leben, als von einer Hinterlasenschaft, die noch aus der Ewigkeit stammt und uns erhebt über das Endliche und seine Qual. Vgl. T. 6314: „Der erste Segen, der dem Menschen zu Theil werden kann, ist, möglichst lange ein Kind zu bleiben.“ Unser späteres Leben ist nicht mehr die dauernde Gegenwart Gottes in uns, sondern, sofern es nicht ein inhaltloses ist, ein Träumen von Gott. Vgl. hierzu: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott Lebenstraum des Menschen“ (T. 2711).

c) Innige Beziehung des Kindes zum sittlichen Ideal.

Der Zustand dichterischer Begeisterung darf auch als ein solcher des Wissens von Gott bezeichnet werden, wie denn überhaupt im späteren System die Tätigkeit des Dichters mit derjenigen Gottes eine starke Verwandtschaft zeigt. Vgl. dazu: „In den Dichtern

Digitized by Google

träumt die Menschheit“ (T. 3539). Doch heißt es von einem schönen Kinde:

„O! würdest Du der Maler und der Dichter
Gewaltigster, Du wirst durch all Dein Ringen
Das Höchste nie, wie jetzt im Spiel errathen,
Nie so das Schöne durch der Farbe Lichter,
Nie so das Reine durch Dein frömmstes Singen,
Nie so das Menschlich-Göttliche durch Thaten!“
(VI. 321 u. 322 o.)

Wie „Engel Gottes“ war Rosa als Kind anzusehen (VII. 29 29/30), „kinderrein und gut“ ist ihr „Geist“ (33 186). In der Annahme, daß der Anblick eines Kindes den Menschen mit „heiligem Graus“ und dem Glauben erfülle, Gott selbst schaue aus ihm heraus, wird einer verlassenen Verführten geraten, dem, der sie schmähen will, ihr Kind zu zeigen,

„Und küßt er diese Lippen dann,
Von allem Höchsten still durchbebt,
Dann frag' Du leise bei ihm an,
Ob er vergebe, daß es lebt.“ (VII. 160.)

Vgl.: „Ich weine jetzt fast nie aus Schmerz, kaum noch aus Zorn, aber bei schöner Musik, oder wenn ich ein munteres Kind etc. sehe, kommen mir so leicht Thränen in's Auge“ (T. 1328). Unter „Gedicht“ notiert er: „Gott merkt auf die Träume der Kinder und ruft sie ins Leben.[1] Daher so viel Possierliches, Liebliches, Unschuldiges in der Schöpfung“ (T. 2190). Über seiner Kinderfreude vergißt er, daß die Schöpfung nach seiner Theorie eher als trostloses Zerfahren des Ewigen und Einen in erbärmliche Kreaturen erscheint (Br. II. 232 9/10). Sehr bezeichnend ist auch die Frage: „Ob wohl auch Bösewichter im Alter kindisch werden?“ (T. 1481). Der Gedanke, daß ein Kind ein dem sittlichen Ideal besonders nahe stehendes Wesen ist, erscheint ihm so selbstverständlich, daß er bezweifelt, daß ein Bösewicht in einen der Kindheit ähnlichen Zustand kommen kann. Verwandt ist: „Können wohl Kinder wahnsinnig werden? Hat man Exempel? Wenn nicht, so würde das ein merkwürdiges Licht auf den Wahnsinn werfen“ (T. 3649). Natürlich; im Wahnsinnigen erlischt der Geist, der Geist ist etwas Sitt-

[1] Vgl. „In dem Augenblick, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke, es zu schaffen“ (T. 96).

Digitized by Google

liches, folglich ist der Wahnsinn etwas Unsittliches, und da Kinder sittliche Wesen sind, können sie nicht wahnsinnig werden.

d) Über die Herkunft der besprochenen Anschauungen.

Wenn man bedenkt, wie hoch Hebbel die sittliche Arbeit des Menschen an sich selbst veranschlagt, dieses mühevolle sich Durchringen bis zum Begriffe seines richtigen und einzig würdigen Verhältnisses zum Weltganzen, und welche Reife dies voraussetzt, wie viele innere Kämpfe, Niederlagen und Siege vorausgegangen sein müssen, ehe der Mensch am Leben und an sich selbst „Form“ (vgl. P. 285 m., 286) erlangt, so müßte man glauben, daß er für Kinder, wenn auch nicht gerade Geringschätzung hegte, so doch nicht viel mehr als Mitleid übrig hätte.[1] Aber das Gegenteil ist der Fall. Die Herkunft seiner sonderbaren Anschauung wird ziemlich deutlich. Hebbel hat eine schwere und düstere Jugend durchlebt; die einzigen, spärlichen Sonnenstrahlen fielen für den Zurückblickenden auf einzelne Abschnitte und Episoden seiner Kindheit. Später war er von Sorgen geplagt und umhergetrieben, von Zweifeln zerrissen, vom Anblick des Lebens erschüttert, und es mußte gerade ihm jene weltentrückte, friedliche Glückseligkeit, Seelenruhe und Harmlosigkeit, die wir zuweilen an Kindern wahrzunehmen glauben,[2] in besonders rosigem Lichte, ja als etwas dem Höchsten und Erstrebenswertesten nahe Verwandtes, als etwas Göttliches erscheinen und ihn dazu verführen, das Kind schlechtweg als ein besonders sittliches Wesen zu rühmen, seine Unschuld zu preisen, und einer innigen Beziehung zum sittlichen Ideal zuzuschreiben, was auf Rechnung der kindlichen Unbeholfenheit und Unwissenheit zu setzen ist.

e) Hinweisung auf den Zustand des Menschen vor der Geburt. Frühere und spätere Ansicht.

Das Gedicht „Auf ein schlummerndes Kind“ bezieht sich noch auf das vorhergehende und lenkt unsere Betrachtung weiter:

---

[1] Vgl. übrigens P. 174 o. und Anm. 1.

[2] Gerade in Erwägung der Momente, die Hebbel zu seinen Anschauungen gelangen ließen, ist darauf hinzuweisen, daß schöne und anmutige Kinder starke ästhetische Eindrücke hervorrufen können.

Digitized by Google

„Wenn ich, o Kindlein, vor Dir stehe,
Wenn ich im Traum[1] Dich lächeln sehe,
Wenn Du erglühst so wunderbar,
Da ahne ich mit süßem Grauen:[2]
Dürft' ich in Deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!

Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
Noch ist kein Glück, was Du empfingst;
Wie könntest Du so süß denn träumen,
Wenn Du nicht noch in jenen Räumen,
Woher Du kamest, Dich erging'st?"[3] (VI. 274.)

Der innige Zusammenhang mit dem Ideal kommt deutlich zum Ausdruck. Zugleich ergibt sich, daß der Zustand vor der Geburt mit dem durch den seligen Tod herbeigeführten identisch ist. Vom Himmel kommend, vom „Lichtmeer jener Geistersonne", kehrt der Mensch zu ihr bzw. zu Gott (VII. 90 $_{60}$) zurück,[4] das Leben ist nur ein Durchgang[5] durch eine Sphäre der Trübung, und er wird derselbe sein, der er schon war. Der sittliche Gehalt des Traumes besteht darin, daß in ihm der Geist des Menschen in jenen reineren Sphären verweilen darf.[6] Es gilt das vorzugsweise von sittlich hochstehenden Wesen, also vom Kinde und auch von der reinen Jungfrau, worauf wir im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen werden. Das zitierte Gedicht stammt aus dem Jahre 1835. Im gleichen Jahre sagt Hebbel: Die Seele geht von einer durch Raum, Zeit und den Körper nicht gefesselten, rein geistigen Kraft aus und kehrt

---

[1] Von einem schönen, einschlafenden Kinde sagt Hebbel:
„Von Duft betäubt, fällst du in tiefen Schlummer,
Ein Rosenblatt, in einen Brunnen fliegend." (!) (VI. 321 u. 7/8.)
Der Brunnen ist als in das wahre Wesen der Welt hinabreichender Schacht zu denken. „Rosenblatt" nicht mit Bezug auf die Zartheit des Kindes, sondern auf seinen sittlichen Wert.

[2] Vgl. den ähnlichen Ausdruck VII. 160 $_{10}$.

[3] Vgl. „Holder, lächelnder Knabe, so bist Du mir wieder entrissen?
Und Du warst mir ja doch kaum zur Hälfte geschenkt!"
(VII. 197 o.)

[4] Es handelt sich hierbei nur um den Tugendhaften, der Böse wird verdammt und möglicherweise am Ende der zweiten, mit dem jüngsten Gericht anhebenden Periode erlöst. Vermutlich war er vor der Geburt auch idealgleich.

[5] Vgl. „Und ist ein bloßer Durchgang nur mein Leben
Durch deinen Tempel, herrliche Natur" usw. (VII. 159 u. 1/2).

[6] Vgl. später: „Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen" (T. 2333).

Digitized by Google

zu ihr zurück (T. 90). Später: „Der Mensch erwacht mit einem Gefühl des Allgemeinen, welches eben darum, weil er daraus hervorging, sein Erbtheil seyn mag“ (T. 2409). „Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik“ (T. 4082), die nur „das Allgemeine“ ausdrücken kann (T. 5163, vgl. P. 238 u. ff.). Über sein verstorbenes Söhnchen schreibt er an Elise: „Meinst Du denn, daß wir, ich und Du, dieß Wesen hervorgerufen haben? Es war von Ewigkeit her“ usw. (Br. II. 340 29 ff.). In dem Trostgedicht, das er ihr anläßlich dieses Todesfalls sandte, läßt er das Kind auftreten und sagen:

„Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren.“ (VI. 298 117/8.)

Der mit einem Königssohn verglichene Mensch sehnt sich zum Thron des Vaters (Gottes):

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mich mir selbst erschließt,
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt.
Wann naht er auf's Neue den Räumen,
Die er schon einst beschritt? —“ (VII. 157 17/22.)

Freilich äußert er auch Zweifel an einem solchen Leben vor der Geburt, die mit Zweifeln an der Unsterblichkeit zusammenhängen: Hat die Seele einen Anfang genommen, so muß sie auch ein Ende nehmen.[1] Darf man Ja sagen? Findet die Seele in sich einen Faden, „eine geistige Nabelschnur“, die sie auf eine ihr selbst erkennbare Weise mit Gott und der Natur verbindet? Und wie ihre Wurzeln nicht über die Geburt, so reichen ihre Fühlfäden nicht über den Tod hinaus. War sie dessenungeachtet immer, wie fällt dann das christliche Dogma, daß ihre ganze geistige Existenz in Ewigkeit von dem kleinen Erdendasein abhängig sei, in nichts zusammen[2] (T. 2576).

Nach der früheren Ansicht ist, so können wir in Kürze sagen, der Mensch vor der Geburt, wie nach dem Tode[3] (letzteres bezieht sich nur auf den Tugendhaften), ein absolut vortreffliches Wesen. Nach der späteren Ansicht ist der Mensch vor der Geburt, oder,

---

[1] Vgl. T. 2596.
[2] Man sieht hier deutlich den schroffen Gegensatz zur früheren Ansicht.
[3] bzw. nach dem jüngsten Gericht.

Digitized by Google

wie wir lieber sagen wollen,[1] bei der Entlassung der Idee zur Natur[2] monadengleich oder wenigstens ähnlich, bzw. sittlich bewußtlos, ethisch neutral (Anm. 2). Diese Entlassung zur Natur ist mit einer solchen zum Monadenreich, zu dem die Welt erst durch Korrektur gelangt, gleichzeitig (vgl. P. 88 m. u. und ibid. Anm. 2). Man könnte es auch so ausdrücken: Alles, und so auch der Mensch, ist seinem unter allen Umständen zu erreichenden Monadengehalte nach im göttlichen Geiste präformiert. Am Anfang der Welt ist der Mensch Monade (bzw. eine ethische Null, Monade ohne es zu wissen und zu wollen) und am Ende derselben jedenfalls bewußte Monade, denn erst dann wird das Monadenreich konstituiert. Was, von der Wiedergeburt[3] abgesehen, in der Zeit zwischen dem Tode und dieser Konstituierung des Monadenreiches mit ihm vorgeht, darüber hat sich Hebbel in dem Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" (VI. 294 ff.) und im „Requiem" (VI. 149/50) ziemlich dunkel geäußert. Ich nehme keine Veranlassung, hier näher darauf einzugehen, sondern wende mich den für uns wichtigeren Ansichten des Dichters über Traum und Schlaf zu.

2. Traum und Schlaf.

a) Spätere Ansicht. (Seit 1835.)

α) Der Traum als Vermittler sittlicher Offenbarungen, die den Wachenden unzugänglich sind.

Hebbel erblickt später im Traum einen der dichterischen Begeisterung eng verwandten Zustand, einen solchen, in welchem wir besonders befähigt sind, metaphysische Geheimnisse und Offen-

---

[1] Eine irdische Wiedergeburt dessen, der sein richtiges Verhältnis zum Weltganzen noch nicht gewonnen hat, ist nicht ausgeschlossen. Vgl. P. 283, dazu vielleicht T. 2233.

[2] Der Mensch ist die höchste Spitze der Natur. Vgl.:

> „Millionen öder Jahre
> Lag ich schon in dumpfem Schlaf,
> Als aus einem Augenpaare
> Mich der Strahlen erster traf.
> Da begann ich, mich zu regen,
> Ich empfand des Werdens Schmerz" usw. (VI. 258/9.)

Ähnlich VII. 301 9/11.

[3] Von einer solchen ist für die frühere Ansicht vollständig abzusehen.

Digitized by Google

barungen in uns aufzunehmen, und der eine Art Vermittelungsglied ist zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Form unserer Existenz[1] (vgl. P. 99/100).

In ihrer prägnanten Fassung treten die Ansichten über den Traum erst im Jahre 1835 auf (zuerst in der „Frage an die Seele" VII. 121/2). Der Besprechung dieser Ansichten wenden wir uns im Interesse des Verständnisses der Gedichte zunächst zu und betrachten dann, was Hebbel vor diesem Jahre uns über den Gegenstand zu berichten weiß. Wie er zu diesen Anschauungen gekommen ist, erscheint unklar; er notiert in den Tagebüchern so viel verworrenes und fratzenhaftes Zeug, das er geträumt hat, daß man gar nicht begreift, wie er in seinen Traumbildern Offenbarungen des Ideals erblicken konnte. Es ist indessen hierzu an T. 1265 zu erinnern, wo Hebbel ausführt, daß er das Bedeutende der Träume weniger in ihrer Phantastik erblicke, als vielmehr in dem Umstande, daß dieselben, alle Erinnerung der Gegenwart auslöschend, den Menschen in vergangene Zustände einschließen und so eine Kraft entwickeln, die uns gewissermaßen uns selbst stiehlt. Vgl. „Der Traum ist der beste Beweis dafür, daß wir nicht so fest in unsere Haut eingeschlossen sind, als es scheint" (T. 3045). In dem bereits angeführten Gedicht auf ein schlummerndes Kind hieß es:

„Dürft' ich in Deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!"[2] (VI. 274 o. 5/6.)

Der Königssohn, der als Typus des zum Ideal strebenden Menschen auftritt, „wähnt zu träumen", wenn sein Geist die Räume betritt, in die er gelangen will und in denen er schon früher wandelte (VII. 157 23/4). Das schlummernde Kind lächelt und „erglüht so wunderbar" im Traum (VI. 274 o. 2/3); die schlummernde Geliebte frägt der Dichter:

„Mädchen, was spiegelt dies Lächeln,
Spiegelt dies zarte Erglüh'n?"

---

[1] Eine wie große Bedeutung er dem Traume zuschreibt, zeigt die Bemerkung, daß derjenige der Menschheit ein großes Geschenk machen würde, der alle seine Träume, mit einem Kommentar versehen, aufschreiben würde. (T. 1039.)

[2] Vgl. die sehr charakteristische Notiz: „Elise bemerkte heute sehr gut, daß die kleinen Kinder, wenn sie sich ermüdet die Augen reiben, diese für ein Hinderniß des Einschlafens halten, sie als solche fühlen müßten. Geistreich und wahr" (T. 2344). Vgl. T. 485.

Digitized by Google

Aber, was die Träumende im Traum erfährt, ist ihm, dem Wachenden, unzugänglich (vgl. „Dürft' ich in Deine Träume schauen" usw.):

„Gänzlich, wie nie noch, geschieden,
Fühlt sich von Deinem mein Herz.
Was, wie ein göttlicher Hauch,
Jetzt Dich durchzittert, das Leben,[1]
Eh' Du erwachst, wird's verschweben,
Nimmer erfreut es mich auch." (VI. 212 o.)

α, Verweilen des Träumenden in der Welt des Ideals. Trennung von den Wachenden.

Die von Werner VII. 277 u. zur Erläuterung dieses Gedichtes („Einziges Geschiedensein") angeführte Tagebuchstelle[2] scheint mir zur Erklärung des Gedichtes nicht geeignet zu sein, denn es handelt sich hier nicht um „die Größe" des Weibes, d. h. um ihre Kraft im Ertragen schwerer Geschicke, sondern um ein Schauen Gottes im Traum, um die durch den Traum vermittelten Offenbarungen des Ideals, die dem Wachenden nicht zuteil werden.[3] Besonders rein empfängt sie das Kind, dessen Dasein gelegentlich als „Traum-Leben" bezeichnet wird (T. 3980 am Ende), und, wie wir bereits bemerkten, die Jungfrau, die Hebbel als höheres Wesen ansieht und häufig als „himmlisch" und „göttlich" anspricht, was, wie schon am Anfang dieser Abhandlung erörtert wurde, keine banalen Phrasen

[1] Geläuterte Existenz im Jenseits, eigentliches, wahres Leben gegenüber der irdischen Existenz. Vgl. 81 o.

[2] „Die Größe des Weibes blüht über'm Abgrund und verliert in dem Augenblicke ihre Fittiche, wo die Erde ihr wieder einen Punct bietet, den sie fest und sicher beschreiten kann" (T. 113.). (Die Worte beziehen sich auf Nataliens Verhalten im Prinzen v. Homburg IX. 47 s/11).

[3] Was Hebbel unter dem „Punct" (Anm. 2) versteht, den die Erde ihr bietet, und den sie, ihre Fittiche ablegend, fest und sicher beschreitet, zeigt sich in einem Briefe über die Weiber, der ihnen jene Fittiche völlig aberkennt, oder wenigstens ihrer nicht erwähnt, desto ausführlicher aber von jenen „Puncten" handelt. Da heißt es: „Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis." (Dasselbe T. 866) „Für sie gerinnt das Weltall in einem Tropfen zusammen. Sie ist die Wunschruthe, die dem Manne die Schätze der Erde anzeigt. Sie allein könnte den Himmel entbehren, wenn's keinen gäbe . . . kein Weib hätt' ihn erfunden . . . Weh' denen, die das Weib, diese Marketenderin des Augenblicks, zur Sonnenuhr machen, durch die die Ewigkeit ihre Stunden anzeigt. Dies macht sie nicht so verächtlich, als es scheint. Wir gehen nur so lange sicher, als die Sterne über uns sicher gehen. Wanken die, so fallen wir. Das Weib ahnt kein Ziel, aber sie kennt aufs Genauste den Punct, von dem man aus-

Digitized by Google

sind, sondern damit zusammenhängt, daß sie infolge ihrer Unschuld und Reinheit inniger mit dem Ideal verbunden ist. Erwacht die Träumende, so „entschwebt" ihr das sie im Traum „durchzitternde Leben", sie ist nicht mehr imstande, das Erschaute mitzuteilen, und somit ist dieses auch dem Dichter unzugänglich: „nimmer erfreut es mich auch". Durch den Traum wird also das Mädchen in eine Sphäre erhoben, in die der Dichter ihr nicht zu folgen vermag, und, so sehr beide auch sonst ein Herz und eine Seele sind, so werden sie doch durch das Verweilen des Mädchens in einer anderen Welt außer Kommunikation gesetzt, sind „geschieden". Das Erwachen der Träumerin würde nicht als Gewinnen eines Punktes der Erde zu bezeichnen sein, auf dem sie wieder fest und sicher auftreten kann. Das Bewußtsein des Geschiedenseins beschleicht „mit Schmerz kalt" den innersten Frieden des Dichters (5/6). Schmerz ist, wie erwähnt, bei Hebbel fast immer Sehnsucht nach dem Ideal, nach jener Vereinigung mit ihm, die die Träumende genoß, und er empfindet Schmerz, wenn er sich von der mit dem Ideal im Traume Vereinigten geschieden sieht. Das Wort „kalt" drückt bei Hebbel ebenfalls die Trennung vom Ideal aus. Da wir dieser und ähnlichen Bezeichnungen noch öfters begegnen werden, so sei hier eine Erläuterung der Begriffe der Kälte, des Erfrierens usw. eingeschoben.

β_1 Terminologisches. Begriff der Kälte, des Erstarrens usw.

Was den Wachenden verhindert, der Träumenden ins Reich des Ideals zu folgen, ist seine „Form"[1] (in der früheren Bedeutung); in den Formen aber, sagt Hebbel, wird das Leben „kalt" (VI. 253 8). „Kalt" umschwebt die träumenden Freunde die Trauer des noch wachenden Dichters als letzter Schauer aus dieser Welt (VI. 228 24).

---

gehen muß, sie übersieht kein Wirthshaus, wo man eintreten und sich erfrischen kann. Das Weib bildet die Topographie des Lebens. Und dann ... sieht das Weib den Himmel recht gut, nicht durch seine eigenen Augen, aber durch ein Fernglas und weiß für die Küche zu benutzen, was der Mann in den Sternen entdeckte ... Das Weib ist, wie der Weinstock, soll er Trauben bringen, so darf er nicht bluten." (Br. I, 171 20ff.) Bluten bedeutet bei Hebbel: ungestillte Sehnsucht nach dem Ideal haben, nach eben jenem Himmel und jenen Sternen, von denen die Rede ist. Es handelt sich hier vorzugsweise um eine dem Ideal gemäße, erhabene Lebensführung, um eine Tun und Denken beherrschende und lediglich durch die Forderungen des Ideals bestimmte Hoheit der Gesinnung.

[1] Die Seele zersprengt im Schlaf die sie „umschließende Form", welche die Seele „vom All sondert" (VII. 299 u. 300 o.).

Digitized by Google

Nicht kalt steigt der in der Liebe Betrogene ins kalte[1] Grab hinab, der den Glauben an die Liebe sich bewahrt hat (VII. 99 $_{14/6}$). Kalt ist das alte Mädchen, das man nicht mehr lieben kann,[2] das zu einer irdischen Verwirklichung des Ideals nichts mehr beiträgt (VI. 208 $_{32}$). Von der Seele heißt es:

> Bist Du in der Umarmung der Welt
> Eingefroren zu fest?
> Löse Dich! Löse Dich!" usw. (VII. 299 u.)

Dem in höchster Verzweiflung „seines Jammers Fluten" „Entkriechenden" sind gar Mund und Auge zugefroren (VI. 289 u. 290 o.). Zur Erklärung vgl. T. 1886: „Das Auge ist der Mund des Geistes." Der „Thautropf' wirbelnder Entzückung" (der uns mit dem Vorgefühle der Seligkeit erfüllende Tod) „entschwingt" Laura dem „Frostnachtleben" der irdischen Existenz (VII. 51 $_{33/4}$).

> „Wir Menschen sind gefror'ne Gott-Gedanken,
> Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht,
> Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt,
> Sie schmilzt ihn oder wird von ihm erstickt —
> In beiden Fällen stirbt der Mensch!" (VII. 187 m.)

Ähnlich der Vergleich des Menschen mit einer Schneeflocke (T. 2632).

> „ . . . alles Leben ist gefror'ne Liebe,
> Vereis'ter Gotteshauch, in tausend Flocken
> Erstickt, und Zacken,[3] d'rin er stecken bliebe" usw.
> (VI. 296 u., 297 o.)

„Die Welt mit ihren starren Erscheinungen, die alle zu einander passen, aber doch nicht recht zusammen kommen können, hat wirklich etwas von einem erfrorenen Gehirn; die Gedanken sind lebendig geblieben, aber das Element, das sie vereinigen sollte, ist nicht mehr flüssig" (T. 3438).

„Der Mensch ist Frost in Gott" (T. 3696). „Das Leben ist ein beschneites Feuerwerk" (T. 3423). Die angeführten Stellen kommen-

---

[1] Das Grab des Tugendhaften ist sonst „kühl", d. h. erquickend, kühlend. Kalt wohl hier in der gewöhnlichen Bedeutung und als Gegensatz zu dem „jungen" warmen Leben, das ungern dem Grabe anheimfällt. Im Grab liegen heißt hier so viel als tot sein, nicht „von Unsterblichkeit träumen".

[2] Die Bezeichnung geht also nicht etwa auf die Sprödigkeit des Mädchens.

[3] Flocken und Zacken = Individuen, mit Schneeflocken und Eiszapfen verglichen.

Digitized by Google

tieren einander gegenseitig, die Bedeutung von Feuer, schmelzen, glühen usw. ergibt sich von selbst.[1] Der Dichter ist es ganz besonders, der aus aller Starrheit etwas herauszuschmelzen, sie aufzulösen und Erstarrtes flüssig zu machen hat. Er soll, wie HEBBEL bestimmt, „das verknöcherte Weltall wieder flüssig machen“ und „die vereinzelten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammen knüpfen, um so die Wärme von dem einen zum andern hinüber zu leiten“ (T. 3140 Anfang).[2]

„Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffes, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben giebt“ (T. 2693). Es sei noch an die schon angeführten Worte Flaminas aus dem „Mirandola“ erinnert: in sich trägt der Mensch einen kostbaren Schatz, aber ungeheure Eisklumpen versperren jeder ungeweihten Hand den Zutritt, das Feuer der Liebe schmilzt sich den Zugang, hebt den Schatz, und die Welt genießt seine Früchte (V. 18 24/7).

Ich lasse es bei diesen Beispielen bewenden und kehre zu HEBBELS Ansichten über den Traum zurück.

β) Das Schauen höchster Offenbarungen als Traumzustand.

Im „nächtlichen Gruß“ (VI. 227/8) schwingen sich die schlafenden Freunde hoch über Raum und Zeit, glauben, leicht zu erstreben, „was nie die Erde bot“, und haben so ein „doppeltes Leben“[3] für einen „halben Tod“.[4] Nur der Dichter wacht und macht bei ihnen die Runde:

[1] Ich führe Beispiele hierfür im Zusammenhange nicht auf, man weiß, worum es sich handelt. Gelegentliche Hinweise werden das hier Gesagte ergänzen.

[2] Vgl. T. 2846. Hier wird das Leben als Durcheinanderfluten der Elemente bezeichnet, welches der Tod aufhebt, der die Elemente „kristallisirt“, d. h. zur „Form“ (im spätern Sinne) erhebt. Vgl. VI. 320 u. s. Bezüglich des flüssig Machens, Auflösens der Hemmungen, Abschleifens usw. vgl.: Der Dichter hat lauter Kugel-Gestalten im Kopf, der gewöhnliche Mensch lauter Dreiecke“ (T. 5912). Dieses sonst unverständliche und sonderbar anmutende Wort bedarf hier keiner näheren Erklärung; wir wissen was HEBBEL sagen will.

[3] = Leben in seiner Steigerung (ethisch).

[4] Halber Tod = Schlaf, hier nicht in übertragener Bedeutung, so, wie in der Wendung: der Tod ist der Bruder des Schlafes oder umgekehrt.

Digitized by Google

„Ich aber habe leise
Der Pforte mich genaht,
Die in die ew'gen Kreise
Euch aufgethan den Pfad,
Und all' die stumme Trauer,
Die mir das Herz noch schwellt,
Umschwebt als letzter Schauer
Euch kalt aus dieser Welt."

(Vgl.: „der Schlafende ist ein in der Wärme zerfließender Eiskristall" [T. 1831]).

Auch hier erscheint der Traum als etwas vom Irdischen uns Trennendes, er erhebt in fremde, dem Wachenden unzugängliche Sphären.[1] Es ist HEBBEL sehr gut gelungen, die Stimmung des Ganzen in das Helldunkel träumerischer Mystik zu tauchen. Man beachte die leider nicht unmittelbar wirkende Feinheit in der Schlußwendung: All die stumme Trauer, die ihm das Herz noch schwellt, umschwebt die Entrückten als letzter kalter Schauer der Welt; Trauer ist soviel, als Sehnsucht nach dem, was die Freunde

[1] Das Übergehen in diese schildert vortrefflich das „Abendgefühl" (VI. 226):

. . . .
„Freude, wie Kummer,
Fühl' ich, zerrann,
Aber den Schlummer
Führten sie leise heran.

Und im Entschweben,
Immer empor,
Kommt mir das Leben
Ganz, wie ein Schlummerlied vor."

Vgl. WERNERS Anm. VII. 283 m. HEBBEL schreibt, dies Gedicht habe ihn selbst „gewissermaßen" beruhigt. (Es handelt sich um den Tod seines Freundes ROUSSEAU.) Das Vergessen alles dessen, was schmerzte und beglückte

(„Der mich bedrückte,
Schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte,
Sage, was war's doch, mein Herz?"),

bedeutet nicht Teilnahmlosigkeit und müde Gleichgültigkeit, sondern es ist ein berechtigtes Vergessen, und zwar ein aus der innigen Beziehung zum Ideal hervorgegangenes, die alles, was uns trifft, nur als Hinweis auf die endliche Klärung auffassen läßt. (Man beachte das „empor" Vers 14.) Als ein solches berechtigtes Vergessen beruhigt es „gewissermaßen", durch das Gefühl. Verwandt in der Stimmung ist VII. 35 15/21.

Digitized by Google

schauen. Diese Sehnsucht, also das **höchste** Gefühl, dessen der Wachende fähig ist, die Spitze der Welt der irdischen Gefühle, ragt, Schauer verbreitend, in die Welt höchsten Schauens hinein, als Rest einer von den Schauenden abgestreiften, von ihnen verlassenen Form des Daseins. Die Entrücktheit der Welt der Schauenden, das Überirdische, Sphärenhafte, nur visionärer Verzückung Erreichbare, kommt dadurch sehr deutlich zum Ausdruck.

α_1 Niederziehende Wirkung dieses Schauens.

„Der Kranke“ (VI. 262/3) ist ein Pendant zum „Königsjüngling“ (VII. 156/7); der am Leben krankende Mensch träumt von seiner Genesung,

„Doch ach, der holde Gedanke
Erschüttert zu sehr sein Herz,
Vor Freuden erwacht der Kranke
Und fühlt den alten Schmerz.“[1]

Dieser Schlußstrophe in der Stimmung eng verwandt und zu ihrer Erklärung herbeizuziehen ist Nr. 9 aus dem Zyklus „dem Schmerz sein Recht“ (VI. 292/3):

„Es grüßt Dich wohl ein Augenblick,
Der ist so überschwellend voll,
Als ob er Dich mit sel'gem Glück
Für alle Zukunft tränken soll.

Du aber wehrst, eh' Du's vermeinst,
Ihn scheu und zitternd selber ab,
Und jene Thräne, die Du weinst,
Giebt ihm den Glanz, doch auch das Grab.

Uns dünkt die Freude[2] Altar-Wein,
Am Heiligsten ein sünd'ger Raub;
Zieht Gottes Hauch durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub.“[3]

---

[1] Man beachte das Wort „Schmerz“; es ist vorher nicht die Rede davon, daß der Kranke körperliche Schmerzen hat, er schläft nur „schwer und bang“ an „schwüler Stätte“. Schmerz ist eben seine Sehnsucht, aus der irdischen Gebundenheit, Beschränktheit und Unzulänglichkeit herauszukommen.

[2] „Freude“ hier in der uns schon bekannten Bedeutung: „Abglanz der Gottheit“ (51 Anm. 2).

[3] Vgl. die Lesarten: früher:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Seyn —
Wir fühlen uns nur tiefer Staub.“

Digitized by Google

Es handelt sich auch hier um eine den Menschen beugende, ihn niederschmetternde Wirkung des Ideals, von der wir bei HEBBEL oft hören.

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub,"

will sagen: Die höchste Seligkeit, bis zu der wir uns zu erheben vermögen — sei es, daß wir auf den Flügeln eines befreienden Gedankens zu ihr getragen werden, sei es, daß ein Erlebnis irgendwelcher anderer Art sie uns heranbringt — zeigt uns erst recht deutlich, wie tief wir stehen; wir ahnen, was wir sein könnten,[1] und ermessen dadurch, was wir leider sind. Es ist der Genius des Weltalls,[2] der dem Menschen erscheint und ihm zuruft:

„Du gleichst dem Geist, den Du begreifst,
Nicht mir!"

Dem Ablehnen der Freude,[3] dem Verzichten auf den Raub am Heiligsten, auf den Altarwein, liegt der Gedanke zugrunde, daß die Tropfen aus dem Borne des Himmels in einem irdischen Gefäß zu verzehrendem Feuer werden; eine Gabe, die die Sehnsucht einer Stunde befriedigt, um den „Schmerz" eines Lebens zu erwecken. Es handelt sich hier um ein Ablehnen aus Furcht vor den Folgen des Empfangens, die der Kranke (VI. 262/3) zu tragen hat.

Scheinbar läuft noch eine Nebenströmung mit, nämlich das Gefühl, welches den Menschen, in dessen Brust plötzlich das höchste Glück einzieht, überkommt, das Gefühl: dies ist zu viel, dies habe ich nicht verdient, hier empfange ich etwas, darauf ich keinen

---

[1] Vgl.: „Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.
Da fühl' ich denn mich schauernd,
Wie niemals noch, allein,
Und der ich bin grüßt trauernd
Den, der ich könnte seyn!" (VII. 301 17/24.)

[2] Vgl.: „In unermeßlich tiefen Stunden
Hast Du, in ahnungsvollem Schmerz,
Den Geist des Weltalls nie empfunden,
Der niederflammte in Dein Herz?" (VI. 255 1/4.)

[3] Vgl.: „Auf eine Violine" (VII. 120/1), besonders den Schluß. Anders im „Menschenloos" (VI. 343 o.).

Digitized by Google

Anspruch habe.[1] Es zeugt dies Gefühl von einer edeln Schamhaftigkeit der Seele, und es dürfte HEBBEL nicht fremd gewesen sein,[2] aber die Freude des Besitzes selbst würde doch überwiegen, ja es würde auf einen krankhaft überreizten Zustand des Gemütes schließen lassen, wenn in solchem Falle die Freude als „sündiger Raub am Heiligsten" zurückgewiesen und mit einer Träne ins Grab gesendet würde. Ich glaube nicht, daß HEBBEL dergleichen zum Ausdruck bringen wollte, wenn es auch aus seinen Versen herausgelesen werden kann.

Das Gedicht ist etwas zu abstrakt, um voll wirken zu können, es fehlt das Gegenständliche, das uns unmittelbar in die Zustände führt. WERNER verweist (VII. 303 o.) auf das Epigramm „Die doppelten Thränen des Menschen"[3] (VI. 338 m.). Die Lesarten (VII. 327 m.) zeigen, wie die Wendungen „im Himmel" und „auf Erden" zu verstehen sind.[4] „Lust ($_4$) halte ich, im Gegensatz zu WERNER, für einen Schreib- oder Druckfehler (statt „Qual") (VII. 327 u.); welcher Unterschied sollte zwischen der „Thräne der Wonne" und der „Thräne der Lust" bestehen? Man kann auch nicht interpretieren: „Selbst" die Träne der Wonne verdunkelt den Himmel usw., sondern etwa: Tränen begleiten uns ewig, mögen wir vor Freude oder vor Schmerz weinen — aber, und das ist das Niederziehende, die Tränen der Wonne trüben sogleich unsern Blick, wenn wir das Geschaute recht genießen wollen, entschwindet es,

---

[1] Es wird dabei nur an die Unwürdigkeit, nicht an die Unfähigkeit des Menschen gedacht, ein Gefäß höchsten Glückes zu sein.

[2] Vgl.: „Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug: hebt sie nur schirmend empor!"
(VI. 368 o.)

und HEBBELS Bemerkung zu der Mitteilung, daß er vom König von Dänemark das Reisestipendium erhalten habe:

„Ich habe Gott aus tiefster Seele gedankt und zugleich
beschämt die Hände vor's Gesicht gehalten." (Br. II. 249 $_{14/5}$.)

Vgl. dazu T. 2671/2 und: „Wie ein Mensch mehr Glück, als er verdient, ertragen kann, begreif' ich nicht; dies muß der armseligste aller Zustände seyn" (T. 696).

[3] Weinen mußt du im Himmel und weinen mußt du auf Erden,
In dem nämlichen Thau spiegeln sich Wonne und Qual.
Aber die Thräne der Wonne verdunkelt sogleich dir den Himmel,
Während die Thräne der Lust (?) nie dir die Erde verhüllt.

[4] Wenn du glaubst, im Himmel zu sein, wenn du selig vor Wonne bist usw.

Digitized by Google

es zerrinnt in der Umarmung des zu ihm aufstrebenden Gefühls,[1] während die Tränen der Qual unsern Blick nicht schwächen; wir sehen durch sie hindurch unser ganzes Elend, wir sehen deutlich, was uns bedrückt.

β, Erhebende Wirkung.

„Leben und Traum" (VII. 157/8) preist die selige Stunde, in der dem Dichter, da er noch ein Kind war und im Schoß der Mutter lag, „Traum und Sein in Eins zerrann". In der ausgezeichnet gelungenen „Offenbarung" (VI. 205/6) schläft der Dichter auf dem Grabe der Geliebten ein, sie erscheint ihm im Traum und sein „innerer Sinn" wird „wunderbar geweckt";

„Was ich geträumt, ich weiß es nicht,
Ich ahn' es nur noch kaum,
. . . .

Du hast der Dinge Grund und Ziel
An Gottes Thron durchschaut,[2]
Und thatest kühn mir wieder kund,
Was Dir der Tod vertraut.

Und wenn das große Lösungswort
Auch mit dem Traum entschwand,
So wirkt es doch im Tiefsten fort,
Gewaltig, unerkannt!"

Wenn man auf die Sonderbarkeit, daß das im Traum sich wiederfindende Liebespaar über nichts anderes zu reden weiß, als über Grund und Ziel der Dinge, eingeht, was im Hinblick auf Hebbels Anschauungen über die Liebe nicht schwer fällt, so wird man nicht umhin können, in dem Gedicht eine wirkungsvolle Leistung zu begrüßen. Wir hören hier, im Gegensatz zu vorhin, von einer erhebenden Wirkung der Idealnähe. Die Schlußwendung ist besonders glücklich; es ist hierzu an Hebbels Äußerung über

[1] Man gestatte den Ausdruck. Dasselbe liegt in den Worten:

„Doch ach, der holde Gedanke
Erschüttert zu sehr sein Herz,
Vor Freuden erwacht der Kranke
Und fühlt den alten Schmerz."

[2] „Im Schlaf: Identität zwischen Vorstellen und Seyn" (T. 2367). Wir sehen die Dinge so, wie sie wirklich sind. Hebbel meint: im Traum.

Digitized by Google

die „dunkle Kraft des entziffernden Wortes" zu erinnern[1] (T. 1057). Es hängt die erwähnte Sonderbarkeit damit zusammen, daß die Liebe als ein mehr metaphysischer, als irdischer Zustand aufgefaßt und der Seele die Fähigkeit zugeschrieben wird, im Traum übersinnliche Offenbarungen zu erfassen.

In der „Frage an die Seele" (VII. 121/2) wünscht der Dichter zu wissen, was die Seele im Traum tut:

„Darfst Du vielleicht Dein enges Haus verlassen
Und Alles das, was sonst so unerreichbar
Vor deiner Sehnsucht steht, im Flug erfassen?
Da wärest einem Kinde Du vergleichbar,
Das aus dem Schlaf erwacht und mit Vergnügen
Die Brust der Mutter trinkt in vollen Zügen."

Das Wachen des Körpers ist für die Seele Schlaf (s. v. a. Verminderung ihres Bewußtseins), der Schlaf des Körpers aber ist ihr eigentliches Wachen. Sie zersprengt, wie schon gesagt, im Schlaf die sie umschließende „Form", die sie vom All sondert;[2] dann, so ruft der Dichter ihr zu,

„. . . ergreift es Dich, wie ein Arm,
Und Du fühlst es mit süßer Angst,
Daß es still Dich hinunter zieht
In den Urgrund des Seins, in Gott." (VII. 299 u., 300 o.)

Vgl. „Wenn wir einschlafen, erwacht in uns der Gott" (T. 2076).

γ_1 Traum und Dämmerung.

Ich erwähne noch, daß der Traumzustand zuweilen, und zwar früher wie später, als ein mit demjenigen verwandter auftritt, in welchen wir uns während der Dämmerung, während des Herabsinkens des Abends, versetzt sehen.

„Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern,
Der Donner durch die Himmel kracht,
Dann les' ich in des Weltbuchs Blättern
Das dunkle Wort von Gottes Macht;

[1] „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimniß muß immer übrig bleiben, und läge das Geheimniß auch nur in der dunkeln Kraft des entziffernden Wortes." Vgl. P. 228 u. ff.

[2] Auch der Körper wird durch den Schlaf zu dem Urquell des Lebens geführt: „Der Traum ist ganz entschieden für den Geist, was der Schlaf für den Leib" (T. 3641).

Digitized by Google

. . . .
Ich kann nicht beten, kann nur zittern
. . . .
Doch wenn ein sanfter, stiller Abend,
Als wie ein Hauch aus Gottes Mund,
. . . .
Herniedersinkt auf's Erdenrund,
. . . .
Da sehe ich der Allmacht Blüte,
. . . .
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;
Da höre ich der Seraphime
Erhabensten Gesang von fern;
Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn!"[1] (VII. 77.)

Die Erinnerung,[2]

„eine edle, himmlische Quelle,
Von immer heilendem Balsam erfüllt,"

deren Labetrunk allen Schmerz der Seele kühlt, Himmelsfrieden dem ringenden Geist gibt, ob nächtliches Gewölk auch den Tag verhülle, auf die strahlende Sonne weist, sie zeigt dem Blicke des Dulders die „Dämmerung" (VII. 12). Prächtig ist die „Dämmer-Empfindung" (VI. 258), die den Dichter seine Beziehung zum Jenseits deutlich ahnen läßt:

„Was treibt mich hier von hinnen?
Was lockt mich dort geheimnißvoll?
Was ist's, das ich gewinnen,
Und was, womit ich's kaufen soll?

Trat unsichtbar mein Erbe,
Ein Geist, ein luft'ger, schon heran,
Und drängt mich, daß ich sterbe,
Weil er nicht eher leben kann?

Und winkt mir aus der Ferne
Die Traube schon, die mir gereift
Auf einem andern Sterne,
Und will, daß meine Hand sie streift?"

[1] Man vergleiche zu diesem Gedichte die drei Jahre später aufgezeichnete Tagebuchnotiz (T. 3), die auffallende Ähnlichkeit zeigt. (Man beachte die zerrinnende Schneeflocke und vergleiche unsere Auseinandersetzungen 63/4.) Neumann weist auf die Ähnlichkeit 9 Anm. 1 hin.

[2] Die Erinnerung schätzt Hebbel hoch. IX. 16 preist er sie ganz ähnlich wie in dem erwähnten Gedicht, ebenso VII. 65 „Erinnerung und Hoffnung" („zwei göttliche Schwestern" werden sie genannt). „Das Ideal. Es giebt kein's,

Digitized by Google

Vgl. zur zweiten Strophe: „Es kann kein Mensch geboren werden, wenn nicht vorher einer stirbt“[1] (T. 3403) dazu VI. 330 o. 7/8. In der „Reminiscenz“ ist von unserm „Dämmersein auf Erden“ die Rede (VI. 259 17); „Wirst du wohl noch des Erdentraums gedenken?“ wird die Abgeschiedene im „Nachklang“ gefragt (VI. 203 84). Vgl. den uns schon bekannten Vergleich des Lebens mit einem Schlummerliede (VI. 226 15/6) und den „Traum der Zeit“ (VII. 301 14). Zur Ergänzung sei noch erwähnt, daß das Verhältnis des Ewigen und Zeitlichen, des Unendlichen und des Endlichen als das eines Träumens voneinander aufgefaßt werden kann; „Das Ewige muß so vom Zeitlichen träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen!“[2] (I. 405 Nr. 12). „Der Mensch ist ein Blinder, der vom Sehen träumt“ (T. 1421) usw.[3] Dichterische Begeisterung und Traum sind eng verwandt (P. 99/100); vgl. dazu: In die „dämmernde“, duftende[4] Gefühlswelt des Dichters fällt ein Mondstrahl des Bewußtseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt (T. 2023). Wenn der Mensch, durch den Morgen zu kräftigem Tun und weitem Streben freudig angeregt, das Erdrückende der ihn umgebenden, unendlich großen Welt schmerzlich fühlt und „die reinste Menschenthräne“ weint,

„Dann sinkt des Abends heil'ge Ruh',
Als wär's auf eine Wunde,[5]
Auf sie herab, und schließt sie zu,
Damit sie still gesunde;“

nicht zum Siegen, nur zum Kämpfen reicht des Menschen Kraft aus,

---

als die verschwundene Realität der Vergangenheit“ (T. 39). Vgl. „berauschte mich im echt kernigen Wein der Erinnerung“ (Br. I. 11 4/5) und die Bemerkung, daß Falstaff angesichts einer „tüchtigen Schüssel voll Erinnerungen und Erfahrungen“ „pfui, erbärmliche Kost!“ sagen würde (Br. I. 21 13/15). Auch die niederziehende, vernichtende Kraft der Erinnerung (entschwundenes Ideal) tritt uns entgegen (VII. 67/8). Das Gedicht, um das es sich hier handelt, scheint mit der Novelle „Der Maler“ in Zusammenhang zu stehen, wovon später.

[1] Dazu T. 3144, 3401 (hierzu 3583), 4837.

[2] Sinn: beide müssen voneinander träumen, da sie aufeinander angewiesen sind (T. 2879). („Wahnsinns-Traum“.)

[3] Vgl. P. 99/100. Dazu T. 1868, 4739.

[4] Der Duft spielt bei Hebbel eine große Rolle, wovon später; Duften bedeutet: den sittlichen Gehalt abgeben.

[5] Wunden entstehen durch Trennung vom Ideal.

Digitized by Google

„Doch wenn uns dieß das Herz beschwert,
Naht der ersehnte Schlummer,
Und, ward der letzte Wunsch gewährt:
Wem macht der erste Kummer?“ (VI. 264/5.)

Abendgefühl, Schlummer, Tod werden hier in Zusammenhang gebracht.

γ) Entgegengesetzte Auffassung. Schlaf als Bruder des Todes im gewöhnlichen Sinn. Der Tod als Erstarrung[1] und Loslösung vom großen Naturzusammenhang.

Das Gedicht „An den Tod“ bezeichnet in den beiden vortrefflichen Eingangsstrophen den traumlosen Schlaf als „tiefes Verdämmern des Seins“, in dem nichts gedacht und gefühlt wird:

„Tiefes Verdämmern des Seins,
Denkend Nichts, noch empfindend!
Nichtig mir selber entschwindend,
Schatte mit Schatten zu Eins!

Da beschlich's mich so bang,
Ob auch, den Bruder[2] verdrängend,
Geist mir und Sinne verengend,
Listig der Tod mich umschlang.“[3] (VI. 266.)

Schaudernd fährt der Schlafende auf und schließt sich, „an

[1] Vgl. 31 m.

[2] Den Schlaf. Vgl. 64 Anm. 4.

[3] „Der Tod steht immer mit ausgebreiteten Armen hinter uns; im Schlaf schlingt er sie um uns!“ (T. 4739). Dies kann in doppeltem Sinne verstanden werden; einmal kann der Tod der alles Bewußtsein Auslöschende und ferner kann er der das höchste Bewußtsein Gebende sein. Ersteres hier. Dazu: „Schlaf ist Zurücksinken in's Chaos“ (T. 1998). Vgl.:

„Einschlafen.
Altes Chaos,
Quillst Du in Dämpfen,
Alles benebelnd,
Vieles erstickend,
Um die Welt wieder auf?“ (T. 4327.)

Sofern der Tod als der das höchste Bewußtsein Gebende aufgefaßt wird, gilt: „Schlaf ist genossener Tod“ (T. 3722). Anders dagegen: „Nur der Mensch ist ruhig, den, wie das Wasser, der Frost zusammen hält“ (T. 2192). Doppelsinnig ist: „Was nicht sterben kann, das kann auch nicht schlafen“ (T. 5424). Weiteres in Werners Register unter „Ruhe“.

Digitized by Google

Gott und Natur in glühendem Erheben sich drängend", ans Leben, das ihn reich beglückt. Der Schluß lautet:

„Oft noch berühre Du mich,
Tod, wenn ich in mir zerrinne,
Bis ich mich wieder gewinne
Durch den Gedanken an Dich!"

Ursprünglich:

„Wandle noch oft an mir hin,
Tod, wenn ich zweifelnd zerrinne,
Bis ich mich wieder gewinne
Durch das Gefühl, daß ich bin." (VII. 295.)

Vgl. hierzu: „Schlaf ist Kampf zwischen Leben und Tod" (T. 2072). Der Tod tritt in diesem Gedicht als Bruder des traumlosen Schlafes auf, nicht als Spender der höchsten Form, sondern als Hinschwinden ins Nichts, vor welchem der Mensch zurückschaudert, dem Leben kräftig sich zuwendend. Es entspricht dies auch der später hervortretenden Ansicht Hebbels, daß der Mensch im Begreifen und Erfassen des Lebens, im tätigen Eingreifen in dasselbe seine Aufgabe suchen soll. Nicht im Glauben an eine endliche Erlösung soll er sich schlafen legen, nur durch sein Tun führt der Weg zur Gottheit, soweit er Kraft und Talent ausbildet und entwickelt, nähert er sich seinem Schöpfer, und wer sich nicht bemüht, dieses Leben zu verstehen und in ihm zu handeln, der soll nicht hoffen, daß er es in der Erkenntnis des zweiten Lebens weit bringen wird; Gott gab dem Menschen Füße, keine Krücken[1] (T. 1211/2). Die im Gedicht hervortretende, Hebbel sonst nicht geläufige Auffassung vom Tode ist vielleicht mit der Betrachtung T. 760 in Verbindung zu bringen. Hier bespricht er die möglichen Erlebnisse des Menschen beim Sterben: Nur durch den Leib gelangt das Ich zu einer Vorstellung seiner selbst und fühlt sich (weit mehr als durch den Geist) mit dem Quell des Seins zusammenhängen. Alle diese Fäden zerreißt der Tod, der Leib zerfällt, und das Ich soll in eine neue, gänzlich unbekannte Sphäre zu neuer Tätigkeit eintreten. Wirken kann es nur, wenn es Widerstand findet; keine Vermittelung gibt es zwischen Gott und Mensch, als das Fleisch, eine „unvollkommene Maschine" ist nötig, also ein neues Medium.

[1] „Auf der Woge des Lebens schwimmen, heißt leben, darin untersinken, heißt schlafen" (T. 2092).

Digitized by Google

Es entsteht ein schaudervoller, wüster Zwischenraum, der völliger Stillstand des Lebens, wahrer Tod ist, und dann erfolgt eine zweite Geburt. Diese seltsame Betrachtung ist vom 29. Mai 1837, das Gedicht ist im Juni desselben Jahres entstanden.

Ich will zu dieser Notiz auf das Gedicht „Requiem“ (VI. 149/50) verweisen, in dem uns ebenfalls eine Auffassung vom Tode, als einem schemenhaften und trostlosen Umherjagen und Irren im Nichts bzw. im Chaos, entgegentritt. „Schaudernd, verlassen“ sind die Toten. man soll sie nicht vergessen, nur in den Armen unserer Liebe genießen sie zum letztenmal ihr „verglimmendes Leben“. Sie erstarren, wenn wir sie nicht lieben,

„Dann ergreift sie der Sturm der Nacht
. . . .
Und er jagt sie mit Ungestüm
Durch die unendliche Wüste hin,
Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf
Losgelassener Kräfte
Um erneuertes[1] Sein!“

Eine höchst eigenartige, packende und grandiose Schilderung. Werner verweist dazu VII. 260 m. auf T. 2048: „Wenn Geister in den Lüften schweben, so kann wohl ein Mensch selbst so wenig Geist seyn, daß sie sich seiner bemächtigen, und ihn zum bloßen Medium machen. Die Besessenen der Bibel.“ Im Gedicht handelt es sich indessen um eine zunehmende Ablösung der Toten von uns, nicht um einen Rapport. Man könnte eher T. 2189 herbeiziehen: „Gestern Abend bei Mondschein kam mir ein eiskalter Gedanke. Vielleicht ruft die Natur doch nur eine gewisse Anzahl Bildungen in's Daseyn, die zeugende Kraft geht ihr einst aus,[2] dann erfüllen nur noch die abgeschiedenen Schatten das Weltall.“ Solche Schatten würden die Toten im Gedicht sein, nur daß sie erneutem Sein entgegengehen. Ganz besonders ist aber an die vorhin (74/5) angeführte Tagebuchstelle zu erinnern, besonders an den schaudervollen, wüsten Zwischenraum.

Ein Gegenstück zu dem auf das Leben verweisenden Gedicht an den Tod bieten die Verse:

---

[1] „Erneuertes“ erscheint mir in hohem Grade kakophonisch.

[2] Ähnlich Br. I. 188 $_{23}$ff. und T. 3648.

Digitized by Google

„Schlafen, Schlafen, Nichts, als Schlafen!
Kein Erwachen, keinen Traum!
Jener Wehen, die mich trafen,
Leisestes Erinnern kaum,
Daß ich, wenn des Lebens Fülle
Nieder klingt in meine Ruh',[1]
Nur mich tiefer noch verhülle,
Fester zu die Augen thu'!" (VI. 290 u.)

Die von Werner (VII. 302) herbeigezogene erläuternde Briefstelle sagt, daß das Gedicht die Wollust des Todes atme, wie sie uns in unseren bängsten und schönsten Stunden beschleiche. Der Tod, auf den angespielt wird, ist, wie vorhin, der alles Auslöschende, tritt aber hier als Spender einer völligen, vom gequälten Gemüt herbeigesehnten Ruhe auf.[2] Vom traumlosen Schlaf ist dasselbe zu sagen. Verwandtes bringt Nr. 6 im gleichen Zyklus („dem Schmerz sein Recht") VI. 291/2. Die ersten Strophen apostrophieren die Natur, die auf kein Atom verzichten kann:

„Du mußt sie alle wieder wecken,
Die Wesen, die sich, groß und klein,
In Deinem dunklen Schoß verstecken
Und träumen, nun nicht mehr zu sein."[3]

[1] Ähnlich umschwebt die Trauer des noch Wachenden die in seligen Träumen sich wiegenden Freunde als letzter Schauer aus dieser Welt (VI. 228 m/u).

[2] Verwandte Stimmung herrscht im „Grab" (VI. 263). Vgl. die Anmerkungen VII. 293/4.

[3] „Wir sind nur darum sterblich, weil die Natur in uns ihr allgemeines Leben fortsetzt, weil in jedem Atom von uns schon eine Blume, ein Thier sich entwickelt. Ein Wort, das diesem den Tod gäbe, gäbe uns das ewige Leben" (T. 3401); „. . . daß die ewige Kraft, die das caput mortuum hinter sich zurückließ, augenblicklich wieder in die allgemeine Thätigkeit hineingezogen wird, ist ja selbst auf dem atheistischen Standpunkt nicht zu bezweifeln; wird es doch das caput mortuum selbst" (T. 3024). „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind Zungen, womit sie sich selbst schmeckt" (T. 2178). „Die Natur ißt, wenn wir sterben" (T. 3583). In „Gott über der Welt" wird gesagt, daß die Natur, auf Gottes Ruf erwachend, im ersten Atem alle ihre Geschöpfe einsaugt (VII. 132 o.). Gleichviel, mag es sich in unserm Gedicht um die Monadenrealisierung am Ende der Welt oder nur um das ewige Umgebären, das die Natur innerhalb ihrer vollzieht, handeln, die im Schoß der Natur versteckten, d. h. gestorbenen Wesen träumen von ihrem Zusammenhang mit dem Naturganzen; in dieses zurückgeflossen, ruhen sie und träumen, „nicht mehr," d. h. ihres Individuellen entäußert zu sein, die Seligkeit ihrer Auflösung zu genießen.

Digitized by Google

Der Dichter bittet, ihn zuletzt zu erwecken, er will schlafen, nichts von der Welt wissen und sich „gestorben“ in einen Diamanten verschließen, also nicht „träumen“ (76 Anm. 3).

Dergleichen Todesgedanken entsprechen der allgemeinen Notwendigkeit, durch die Auflösung wieder am großen Naturbetrieb teilzunehmen,[1] in ihn hineingezogen zu werden, nicht; es sind Todesgedanken im stärksten Sinne. Besonders rein und deutlich kommen sie im besprochenen Gedicht „Schlafen, Schlafen!“ nicht zum Ausdruck; das Hineinklingen der Fülle des Lebens in die Ruhe des Schlafenden und das nicht ganz abgestreifte Erinnern aller Wehen, die ihn trafen, durchbrechen die erwünschte Verschlossenheit und Abgeschiedenheit, die aus dem zuletzt behandelten Gedicht weit deutlicher hervortreten. Zu der Vorstellung, daß ein Mensch in einem Edelstein versteckt ist, vgl. Hebbels „Rubin“. Ferner: „Nur der Mensch ist ruhig, den, wie das Wasser, der Frost zusammen hält“ (T. 2192). Vgl. T. 4651.

Ich will besonders darauf aufmerksam machen, daß der Diamant, in den der Dichter sich zu verschließen wünscht, als eine gefrorene Träne aufgefaßt wird, in welche er (der Dichter) zerrann. Das sich Absondern und Verschließen in sich werden hier, ganz unseren Ausführungen entsprechend, unter den Begriff des Erfrierens, Einfrierens, Erstarrens usw. gebracht. Man muß bei Hebbel immer auf solche Kleinigkeiten achten; in dem „gefror“ (Vers 133) ist der ganze im Gedicht behandelte Vorgang ausgesprochen. Uns wird es zunächst schwer, mit einem solchen Wort ohne weiteres diejenigen Vorstellungen zu verbinden, die sich für Hebbel zweifellos damit verbanden, und die er mit ihm verbunden wissen will, aber wir müssen hier, wo es sich um ein Eindringen in die Ideenwelt des Dichters handelt, willig auf seine Intentionen eingehen, suchen, es ihm gleichzutun, und da, wo unser unmittelbares Empfinden zu versagen beginnt, durch Konstruktion nachhelfen, zu welcher uns nur eingehende Untersuchung über Wortbedeutung und gewisse Vorstellungskreise des Dichters berechtigt.[2]

[1] „In die Luft zerfließen“ (Vers 118) bedeutet solches Teilnehmen. Vgl. 76 Anm. 3 (Bemerkung über das caput mortuum).

[2] Ich habe mich über diese Art der Interpretation Hebbels in der „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (herausg. v. Max Dessoir) II. Bd. 1. Heft S. 117 ff. geäußert.

Digitized by Google

Anhang: Leben des Einzelwesens im Naturzusammenhang und Aufgehen in ihn durch den Tod. Das Gedicht „Die Rosen".

Da wir im Vorhergehenden einmal auf den großen Naturzusammenhang gekommen sind, in welchem alle Wesen stehen, welchem entzogen zu sein, Tod, Erstarrung, und in den hinüberzuströmen, Leben ist, will ich ein ohne Kommentar schwer verständliches Gedicht Hebbels besprechen, in welchem, im Gegensatz zu den soeben erläuterten Gedichten, das Leben im großen Naturzusammenhange als das Wünschenswerte erscheint.

Die Rosen.

Als Du frühmorgens gingst
Und an der Sonne hingst,
Pflücktest Du Dir,
Die, von ihr angeglüht,
Still vor ihr aufgeblüht,
Und nun den Duft versprüht,
Rosen zur Zier.[1]

Hältst sie noch Abends fest?
Schmeichelte Dir der West
Längst nicht sie ab?
Siehst ja, ihr Leben schwand!
Wo ist der Farbenbrand?
Doch nur in Deiner Hand[2]
Sind sie im Grab.

Gieb sie den Winden preis,
Daß sie mit ihnen leis
Düngen[3] den Strauch.
Fühlt's nicht sogleich der Zweig,
Fühlt's doch die Wurzel gleich,
Und ist nur diese reich,
Wird der es auch![4] (VI. 229.)

[1] „An der Sonne hängen", mit Herz und Sinnen ihr zugewandt sein, hier nicht ohne ethische Färbung. Die Sonne ist das Zentrum der „physischen Natur", deren ethischen Gehalt sie erweckt. Dieser Gehalt verkörpert sich in Blumen (insbesondere Rosen), Früchten, Düften, die als sittliche Naturprodukte zu betrachten sind. Wir kommen später darauf zurück. Man beachte den Ausdruck „angeglüht" („zu befreitem, dem Ideal zustrebendem Dasein erweckt"). Die sprachliche Verwachsenheit der ersten Strophe ist außerordentlich störend; hinter versprüht ist „haben" zu ergänzen; „die" bezieht sich auf „Rosen".

[2] „doch" = jedoch, aber. Hand ist zu betonen.

[3] Vgl. VI. 355 o. (Gleim hat fremden Lorbeer fromm „gedüngt").

[4] Vgl. VII. 107 15/7. (Ein Rosenstrauch, der die Rosen, wenn er sie auch nicht immer trägt, doch „im tiefsten Busen" hegt.)

Digitized by Google

Eine entscheidende Stelle zieht Werner herbei (VII. 283 u., 284 o.): „Glaube mir, liebe Elise, der Schmerz um ein geliebtes Kind . . . reducirt sich doch zuletzt . . . auf den Egoismus, daß man ein Leben, das dem Weltganzen angehört . . . apart für sich allein haben will." Eine zweite, in der wörtlich aus dem Gedicht zitiert wird, füge ich an: „Es giebt nur Tod im Leben. So lange ich dieser specielle Mensch bin, in diese specielle Haut eingeschlossen, die mir neue Assimilationen unmöglich macht, muß ich, wenn ich mich nicht frei entwickeln kann, den göttlichen Odemzug anhalten, also scheintodt seyn. „Doch nur in Deiner Hand sind sie im Grab"" (T. 3069).[1] „Im Grabe", tot, ist alles, was vom großen Naturzusammenhang abgetrennt, im Fürsichsein verharrt. Wir haben hier eine Art Kreislauf vor uns, der das ewige Werden der Natur veranschaulicht: sie treibt die Rosen als Verkörperung ihres sittlichen Gehaltes aus sich hervor, der Mensch pflückt sie, d. h. er löst sie vom Zusammenhange mit der Natur los, tötet sie, wenn man will, wirft sie fort bzw. gibt sie der Natur zurück, sie zerfallen und verwesen und „düngen"[2] so den Rosenstrauch, der nun wieder neue Rosen hervortreiben kann. Ähnliches findet sich auch sonst, so im Sonett „Vollendung" (VI. 311). Hier sendet eine Wunderblume ihren Duft als Opfer zum Himmel, der Himmel aber verschließt seine durstigen Lippen und sendet den Duft als Tau zur Erquickung der Blume wieder auf sie herab. Wir dürfen hinzufügen, damit sie Kraft zu neuen Düften sammle. Man sieht schon hier, welch naive Vorstellungen Hebbel von dem großen Naturzusammenhang hat.[3] Werden solche zur Unterlage von Gedichten

[1] Vom 25. März 1844. Das Gedicht ist vom 27. Januar 1844. Vgl. zu der angeführten Stelle: „Die Alten nannten die Erde ein Thier und wußten . . . sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben, denn woher käme sonst der Tod? T. 5669. Vgl. dazu T. 5704, 5688; 76 Anm. 3; P. 80 m., 86.

[2] Vgl. das bereits angeführte Wort: „Die Natur ißt, wenn wir sterben." Das gilt natürlich auch von Rosen usw., nicht nur von uns.

[3] Vgl.: Der Mensch sei tätig und wirke; für den Genuß sorgt die Natur, selbst noch im Tode: Der Wurm, der den Menschen verzehrt, „kriecht aus seinem eigenen Eingeweide aus. Er ist es also selbst, der in der Verwesung schwelgt und das Schmatzen des Wurms ist von dem des Kindes in nichts Wesentlichem verschieden". T. 6211. Dazu: „Wir sind nur darum sterblich, weil in uns die Natur ihr allgemeines Leben fortsetzt, weil in jedem Atom von uns schon eine Blume, ein Thier sich entwickelt. Ein Wort, das diesen den Tod gäbe, gäbe uns das ewige Leben. (Phantastisch)" T. 3401. Ähnlich die in Anm. 1 zitierten Stellen.

Digitized by Google

gemacht, so bedürfen sie meines Erachtens mächtiger sprachlicher Fittiche, um sich bis zur Höhe des Poetischen zu erheben, des ganzen Zaubers glänzender Diktion, der — wir haben Beispiele kennen gelernt — Hebbel ja gelegentlich zu Gebote steht. Aber, wie sie uns im Gedichte „Die Rosen“ entgegentreten, im dürftigen und schlecht sitzenden Röcklein, wirken sie recht kümmerlich. Man merkt ja, das alles soll sehr poetisch sein, man sieht gewissermaßen hinter dem Gedicht den Dichter stehen, der uns glauben machen will, er habe hier einen außerordentlich tiefen und zarten Gedanken aufgetischt, aber man überzeugt sich nicht recht davon. Wir haben hier ein Beispiel jener Eigentümlichkeit Hebbels vor uns, hinter der „Poesie der Idee“ herzugehen und darüber die „Poesie des Ausdrucks“ (vgl. T. 1054) zu vernachlässigen. Es kommt hinzu, daß diese Poesie der Idee ziemlich unbedeutend ist und dem unbefangenen Leser gar nicht aufgeht; man sieht gar nicht ein, warum die Rosen oder Rosenblätter durchaus den Winden preisgegeben werden sollen usw., wenn man nicht weiß, daß es sich hier um einen notwendigen Kreislauf innerhalb der Natur handelt, darum, daß alles Individuelle tot ist, sobald es aus dem Naturzusammenhange gerissen wird, der allein es mit dem Herzen der Welt verknüpft. Besonders die Worte „Sind sie im Grab“ (Vers 14) faßt man als poetische Redewendung auf, während sie doch im eigentlichen Sinne zu nehmen sind; man ist der Ansicht, daß die Rosen vielmehr „im Grab“ sind, wenn sie zerfallen und den Strauch düngen. Am besten gelungen sind die beiden ersten und die beiden letzten Verse; jene geben das sonnenfreudige Hinauswandern in den strahlenden Morgen gut wieder, die andern erwecken die Vorstellung der aus dem Verborgenen heraus wirkenden reichen Kräfte der Natur. Die Anwendung von Worten wie „düngen“ zeigt recht deutlich, wie Hebbel lediglich hinter der Idee hergeht. Die Verkrüppelung der ersten Strophe ist außerordentlich störend, das doppelte „gleich“ (Vers 18/19) kakophonisch.

Man könnte die Trennung vom Natur- bzw. Weltganzen, das Totsein, auch als tiefen Schlaf oder als dumpfes Träumen bezeichnen und den allmählichen Übergang in den Verband des Ganzen als Erwachen. Hebbel tut das, wenn er sagt: „Träumen — dumpf, da haben wir eine doppelte und dreifache Haut und können gar nicht heraus — heller und heller, da fällt eine Haut nach der andern — erwachen — da entströmen wir uns selbst und sind Nichts mehr für uns selbst“ (T. 3128). Wir tun gut, hier unter dumpfem Träumen individuelle, im Fürsichsein versunkene Existenz

Digitized by Google

zu verstehen und unter dem Erwachen den Tod. Ähnlich T. 2549: „Eine Vorstellungsart, die sich mir oft unwillkürlich aufdrängt, ist, daß ich mir alle Wesen schlafend denke, oder vielmehr sie schlafen sehe, wie sie dem Fenster, durch das das Licht eindringt, näher oder ferner sitzen und so mehr oder weniger durch den Stral, der auf ihr geschlossenes Auge brennt und es aufzuküssen sucht, ein Gefühl des Wachens erhalten."

Auch der berühmten Stelle über den Schlaf der Welt (Gyges) (III. 335/6) ist hier zu gedenken. Des Kandaules Einsicht, daß die Welt über „Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern", d. h. über dem, was sie „in ihrem letzten Kampf errang" (Vers 1811/4), eingeschlafen ist, involviert keinesweges die gleiche Geringschätzung, die Wallenstein äußert, da er sich in einen Kampf mit dem „Ewig-Gestrigen" verstrickt sieht. „Die Welt braucht ihren Schlaf . . . sie wächst . . . und stärkt sich, wenn sie dem Tod verfallen scheint" (Vers 1827/9), d. h. sie schläft: die Menschheit ist in diesem, früher einmal durch Selbstkorrektur („letzter Kampf" Vers 1814) errungenen Zustande ethisch beruhigt, idealgerecht. Ihr Erwecken erfolgt notwendig und ist die tragische Schuld des Erweckenden, der den Selbstgenuß der Menschheit stört und den Spiegel trübt, in welchem die Idee sich betrachtet. Das Resultat ist ein neuer, in einer Korrektur endender Kampf. Was uns hier angeht, ist der Gebrauch des Ausdruckes „Schlaf" für ein ethisch berechtigtes Ruhen der Menschheit in sich und in der Idee, also für einen ethisch überwertigen Zustand. Vgl. Werners sehr reichliche Anmerkungen III. 485 ff. Soviel von Hebbels späteren Ansichten über Traum, Schlaf und was damit zusammenhängt.

b) Frühere Ansicht.

α) Traum und Schlaf als Spender von Ruhe und eines Vorgefühls der Seligkeit.

Die früheren Ansichten weichen von den soeben dargelegten ab. Ein wesentlicher Bestandteil dessen, was die himmlische oder die irdische Verwirklichung des Ideals dem Menschen zu bieten vermag, ist Ruhe. „Himmelsruhe" wird der Pilger finden (VII. 16 4, 17 32), der Freund „ruht" am Busen des Freundes (VII. 27 7). Im Grab ruhen und schlafen die Toten (VII. 25 24, 52 32, 69 35), „ruhesäuselnd" möge sich das Grab über Laura „beugen" (VII. 51 26/8). Der Schlaf spendet auch der Erde und allem Lebenden „Vergessenheit" (VII. 26 1/8), im Grabe, wo „Vergessenheit" ihn umschlingt und linder Schlummer ihn deckt, träumt der auf Erden Verkannte bis zum jüngsten Ge-

richt von Unsterblichkeit (VII. 41 10/6. 24), von der Seligkeit wird im Grabe geträumt (VII. 43 36), besonders lieblich von dem, der in den Armen der Freundschaft „eingeschlummert“ ist (VII. 18 43, 19 73/6). Im Himmel wird geschlafen, „befreit von Harm und Kummer“ (VII. 24 41/4), wie im Grabe, wo man „sicher vor dem Weltgewühl“ ist. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Inhalt des Traumes bereits für den jungen Dichter eine Beziehung zum Ideal hat, was auch in der am Schluß auf den Tod anspielenden Ode „Ein Mittag“ (VII. 101) zum Ausdruck kommt, aber die erst später in prägnanter Fassung hervortretende Traumtheorie erscheint noch sehr unentwickelt, was wohl mit dem veränderten Idealbegriff zusammenhängt. Noch ist die individuelle Verschlossenheit nicht das zu Überwindende, noch ist es nicht höchste Seligkeit, aus ihr hinauszuströmen, sondern das erstrebenswerte Ziel ist eine Steigerung des besseren Teils der Persönlichkeit und eine Beifreiung von aller Last, ein Ausruhen. Ruhe und Vergessenheit sind wohl nicht identisch mit jenem völligen Versinken ins Nichts, von dem vorhin die Rede war, sie bedeuten nur ein Vergessen irdischer Not und Trübsal, ein Bewahrtsein vor und Ausruhen von ihnen. Eine Läuterung von allen irdischen Schlacken im Sinne einer momentanen Befreiung ist also mit dem Schlaf und dem Traum verbunden.

β) Traum in der gewöhnlichen Bedeutung. Ein späteres Gedicht.

Das Wort Traum wird mehrfach im gewöhnlichen, uns geläufigen Sinne gebraucht: am jüngsten Tage versinken die Träume der Bösen (VII. 13 31), der Traumgott versüßt der Geliebten die Ruhe und zeigt ihr als schönstes Bild ihr eigenes (VII. 96 u.). Ähnlich in „Ein Lebewohl“ (VII. 97), welches zu denjenigen Produkten gehört, die man im Anschluß an eine reizende Bemerkung Gutzkows über Hebbels Gedichte (Briefe, Bambergsche Ausgabe II. 165 o.) als überaus harte Bonbons bezeichnen kann. Die erste Strophe bringt die Frage des Mädchens und die Antwort des Dichters:

„„Wie denkst Du mein?“
Wie eines holden Traumes,
Der schönen Blüt' des blütenreichen Baumes
Der Phantasie, gedenk' ich Dein!“[1]

[1] Vgl.: „Was Du Dir je ersehntest und erträumtest
Von Himmelswonnen und von Erdenlust —
Womit die dunkle Zukunft Du umsäumtest —
Als Mädchen sinkt's Dir an die Brust!“ (VII. 98 m. u. 1/4.)

Ebenso das erste „O Traum“, das der Knabe im „nächtlichen Echo“ in „süßem Schmerz“ ausruft (VI. 150 13).

Digitized by Google

Die zweite Strophe spricht von der Enttäuschung, die er erfährt; er ist erwacht, der Traum ist verschwunden und läßt ihn „allein in dunkler Nacht“.[1] In der dritten Strophe tröstet er sich: wenn ein lieblicher Traum verschwindet, wer würde Klagen um ihn verschwenden, „man denkt an ihn Minuten kaum“. Der Schluß lautet:

„Die Nacht entflieht:
Mir winkt das rege Leben:
Mögst Du Dir selbst so leicht, als ich vergeben,
Ich, der in Dir — Dich selber sieht!“

Hier scheint mir ergänzt werden zu müssen: mögest du dir selbst, wenn du einmal zur Einsicht kommst, so leicht vergeben, was du leichtfertigerweise getan hast, wie ich es dir jetzt vergebe, weil ich dich als das sehe, was du bist, nämlich als ein oberflächliches Geschöpf. Ein solches einmal gewesen zu sein, wird dich, wenn du einmal zur Einsicht gelangst, weit mehr schmerzen, als mich jetzt die Enttäuschung schmerzt. Seinen eigenen Ernst und Wert fühlt der Dichter als Schwerpunkt, der ihn im Gleichgewicht hält. Ähnlich in der „Melancholie einer Stunde“ (VII. 98 u. 99 o.). Hier steigt der Betrogene, der den Glauben an die Liebe, d. h. an das Ideal, gerettet hat, nicht kalt in das Grab, in das der Betrug ihn stürzt; nur ein Mädchen log ihm, nicht die Liebe selbst.[2] Das Gedicht schließt nicht so zuversichtlich, wie das „Lebewohl.“[3] Verwandt mit dem Sonett „Was mich quält“ (s. Anm. 3) ist das „Liebesgeheimniß“ (VII. 145/6). Es stammt aus dem Jahre 1836, gehört also nicht mehr in diesen, die Zeit vor 1835 behandelnden Abschnitt, doch will ich es hier im Anschluß an die soeben erwähnten drei Gedichte behandeln. Die Liebe, so heißt es da, ist kein „entzückend Träumen“, sondern ein „schmerzliches Erwachen“. „In öden Schlummers Räumen“,[4] d. h. im unvollkommenen, düstern und dumpfen

---

[1] Vgl. das zweite „O Traum“ im „nächtlichen Echo“ VI. 150 15 und „Traum“, VII. 146 16.

[2] Man sieht, wie Hebbel die Liebe als etwas von den Personen ganz Unabhängiges, an sich Seiendes auffaßt.

[3] Beide und „Was mich quält“ gehören zusammen, sie behandeln das gleiche Thema, nur führen sie es auf verschiedene Weise durch. „Was mich quält“ und die „Melancholie einer Stunde“ schließen negativ, ersteres ist allgemein reflektierend. Man kann zu ihnen an das spätere Wort erinnern: „Sinnlichkeit ist Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse“ (T. 907).

[4] Daß das irdische Leben in dieser Weise bezeichnet wird, haben wir zu wiederholten Malen konstatiert. Vgl. besonders 80 u.

Digitized by Google

Leben sehen wir uns „gekettet an unwürdig-nicht'ge Sachen". Es erwacht ein Bedürfnis nach Aufschwung zum „hohen Leben" (6),

„Allein, wir Armen sind gar fest gebunden,
Bald ist der Muth, das Sehnen auch, entschwunden."

So gleichen wir einem müden Pilger,[1] der „zu dumpfem Schlaf ermattet", sich hinstreckt, der also jenen traumlosen Schlaf, jenes völlige Vergessen herbeisehnt, von dem weiter oben die Rede war[2] (76 f.). Aber

„Durch milden Blütenregen weckt' ihn gerne
Der Baum, der still und freundlich ihn beschattet";

durch den Blütenregen der Liebe soll er zum „hohen Leben" erweckt werden,

„Halb wacht er schon. Da leuchten alle Sterne,[3]
Ihn kühlt[4] ein Hauch, mit dem ein Duft[3] sich gattet,
Der ganze Himmel[3] neigt sich auf ihn nieder,
Er seufzt: Ein Traum![5] und schließt die Augen wieder."

Er wendet sich also ab, wissend, daß er das Glück, das innig Erstrebte, doch nicht wird umfassen können. Hebbel charakterisiert damit die Liebe als „Traum" im gewöhnlichen Sinne, d. h. als etwas, das täuscht, das sich letzten Endes als Gaukelspiel offenbart (so wie man sagt: Träume sind Schäume), und zugleich als das Gegenteil eines „entzückenden"[6] Träumens (1), eines Träumens in dem Hebbel eigentümlichen Sinne (d. h. eines Zustandes, in welchem wir über die Grenzen irdischer Gebundenheit hinausgehoben werden, und das Ersehnte und auf Erden nie Erreichte „im Flug" erfaßt wird, VII. 122 o. 11), nämlich als „schmerzliches Erwachen", und zwar als ein Erwachen zum eigentlichen, hohen Leben, das aber trotz aller Sterne, des kühlenden Hauches, der Düfte und des sich herabsenkenden Himmels,

---

[1] Vgl. den Pilger im „Quell" (VII. 16 ff.).

[2] „Schlafen, Schlafen, Nichts als Schlafen!
Kein Erwachen und kein Traum!
Jener Wehen, die mich trafen,
Leisestes Erinnern kaum!" usw. (VII. 290 u.)

[3] Deuten die Beziehung zum Ideal an.

[4] Lediglich in der Bedeutung „lebt", „erquickt"; an Temperaturunterschiede ist gar nicht zu denken.

[5] 83. Text zu Anm. 1.

[6] = Seligkeit spendenden. Vgl. den „Thautropf' wirbelnder Entzückung", der Laura dem irdischen „Frostnachtleben" „entschwingt" (VII. 51 23/4).

Digitized by Google

doch von Schmerz, d. h. von ungestillter Sehnsucht nach dem Ersehnten erfüllt ist. Das Gedicht ist nicht etwa eine Anklage gegen die Liebe — derartiges findet sich bei HEBBEL nie[1] — sondern es bedeutet: Die Liebe ist allerdings ein Gruß aus Himmelshöhen, eine Offenbarung des Ideals, aber sie läßt uns, indem sie uns die Seligkeit zeigt, die zu uns herniedersteigen könnte, unsere tiefe Gebundenheit nur zu deutlich erkennen („Allein, wir Armen sind gar fest gebunden" [7]). Wir haben hier wieder eine der den Menschen beugenden, ihn niederziehenden Wirkungen des Ideals vor uns. Man könnte dem Gedicht als allgemeine Sentenz die uns schon bekannten Verse (vgl. 67) anfügen:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub." (VI. 293 o.)

II. Liebe, Freundschaft und Mutterliebe als irdische Verwirklichungen des Ideals.

Vorbemerkung.

Wir haben im vorhergehenden bereits zu wiederholten Malen von der Liebe als einer der „irdischen Verwirklichungen[2] des Ideals" gesprochen. Wir wollen diesen Ausdruck beibehalten und uns nochmals vergegenwärtigen, daß er hier nur für die Weltanschauung des jungen HEBBEL in Anwendung gebracht werden soll, weil wir unter irdischen Verwirklichungen im irdischen Leben mögliche Zustände verstehen wollen, welche den Charakter der Idealähnlichkeit tragen, nicht den der Idealgleichheit. Idealgleiche Zustände sind nach der früheren Ansicht auf Erden unmöglich, sie werden erst durch den Tod erreicht. Später zieht HEBBEL Gott bzw. das Ideal in die Welt hinein (er spricht z. B. von einer „Gottheit Welt"

---

[1] Das Gedicht „Die Mutter", das solche Gedanken zum Ausdruck bringt (VII. 61 u.), bezeichnet HEBBEL selbst als eine „Brennessel" (VII. 409 m.). Es dürfte nicht besonders ernst zu nehmen sein.

[2] HEBBEL spricht einmal von einer romantischen Liebe, die zwar zur „Verkörperung des Ideals", nicht aber zur Zeugung eines Kindes führe (T. 1164). Ich ziehe den Ausdruck „Verwirklichung" vor; außerdem stammt der Ausdruck „Verkörperung" aus späterer Zeit und bedeutet etwas anderes, als das, was wir hier unter irdischer Verwirklichung verstehen.

Digitized by Google

[T. 2911], wie auch von der Menschheit als der einzigen „Gottheit", zu der er beten kann [Br. I. 171 7/8]), und dieses Aufgeben der Transzendenz der Gottheit zugunsten ihrer Immanenz ist es, welches idealgleiche Zustände auf Erden ermöglicht, d. h. tatsächliche Verwirklichungen oder, wie wir lieber sagen wollen, „Realisierungen"[1] des Ideals.

A. Die Liebe.

I. Die Laster. Die Wollust als Kardinallaster.

Als das eigentlich böse Element der Welt erscheint dem jungen Hebbel die „Leidenschaft", und wir haben bereits erwähnt, daß er insbesondere die Wollust als etwas höchst Verabscheuungswürdiges brandmarkt (13). Wenn Hebbel später sagt, daß die „Leidenschaft" zur „Unsittlichkeit" führe (vgl. II. 395 m. u.), so ist damit etwas ganz anderes gemeint, als früher, denn auch der, welcher edeln Bestrebungen nachgeht, kann unsittlich, d. h. im Individuellen befangen sein. Leidenschaft bedeutet früher etwa so viel als sinnliche Begierde, Sucht, durch Ausschweifungen niedre Lüste zu befriedigen.[2] Die Leidenschaft bringt den „Geist" „zur Erde" zurück (IX. 4 25/7. 30), sie „betäubt des Gewissens Warnungsruf" (VII. 3 13/4, vgl. IX. 7 105 ff.). „Unbestürmt" von ihr wallt alles Große und Tugendhafte zur Ewigkeit hin (VII. 15 39/48), ihr „Sturm" hat dem unschuldigen Freunde noch nicht die „Blume" abgebrochen (VII. 36 2). Wer „die Fesseln der Sinnlichkeit kühn zersprengt", ist frei (VII. 7 107/9), dem verschwindet das Gesetz, „der die Leidenschaft zerreißt" (VII. 15 55/6), d. h. es ist kein Zwang mehr für ihn. Wir haben in den Auseinandersetzungen über die Freiheit schon hierauf hingewiesen (10 ff.). Daß auch der verworfenste Mensch immer noch Augenblicke hat, in denen die Freiheit in ihm aufleuchtet, erhärtet Hebbel damit, daß auch der größte Wollüstling zuweilen den sich ihm darbietenden Genuß ausschlage (IX. 6 83/5).

Viel ist auch vom „Laster" die Rede; es „tritt frech einher" im Gegensatz zur „leise wandelnden" Tugend (IX. 6 103), aber es zerstört sich selbst und seine Werke, nie kann ihm der Sieg zuteil

---

[1] Ich schließe mich hierbei Hebbels Sprachgebrauch an; das „Fortschreiten des Weltgeistes im Bewußtsein seiner selbst" bezeichnet er einmal als „Realisierung der Idee" (T. 3914).

[2] Später ist alles nicht Idealgerechte unsittlich.

Digitized by Google

werden (VII. 3_{16}, 12 u.$_{5}$ ff., $13_{23.\,26}$ ff.). An der zuletzt angeführten Stelle werden als Laster Verleumdung, Neid, Haß genannt. Nur am böswilligen Verführer, der aus purer Wollust ein Mädchen ins Unglück stürzt, wird rächende Vergeltung genommen, während der wohlmeinende für die schlimmen Folgen nicht verantwortlich gemacht wird (vgl. VII. 28 u. ff., 68 u., 69). Im Gegensatz hierzu wird die „Tugend" gepriesen (besonders VII. 14 ff.) und die mit ihr verwandte „Unschuld", die nie auf die Dauer unterliegen können, sondern den endlichen Sieg davontragen müssen. Ich will den Leser nicht durch eine umständliche Aufführung aller in Frage kommenden Stellen ermüden, sondern nur auf einige hinweisen. Mit Treue, Unschuld, Freude und Hoffnung ist die Tugend verbunden, Götterfunken schlägt sie aus dem Staube (VII. $14_{5/6.\,17/8}$), nur „Augenblicke" kann die Unschuld weinen, zu verzweifeln braucht sie nicht (VII. $13_{21/2}$), im „Unschuldskleide nie entweihter Jugend" strahlt die Tugend am jüngsten Gericht (VII. $13_{33/5}$). Die Tugendhaften werden auch aufgefordert, kühn „Tand und Stand" zu verachten (VII. 16_{78}, vgl. VII. 6_{74}). Vgl. ferner: VII. $8_{16.\,21}$, 13_{33} ff., $16_{67/8}$, $22_{27/8}$,[1] 40 u.$_{2}$, 47 Nr. 14, $67_{10.\,14}$.[2] Nebenher ist von Sünde, vom Edelsten und vom Niedrigsten und Gräßlichsten die Rede, das der Mensch hervorbringen kann (IX. $7_{109/10}$). Wie schon erwähnt, wird das Laster mit der Körperlichkeit des Menschen, mit seiner „Endlichkeit", die Tugend aber mit seiner „Unendlichkeit", mit seinem „Geiste" in Zusammenhang gebracht (IX. 5_{66} ff.).

2. Göttlichkeit der Liebe. Enge Beziehung zum Ideal.

Es hängt die dargelegte Ansicht des jungen Hebbel über Tugend, Laster usw. damit zusammen, daß für ihn die reine, von aller niedrigen Sinnlichkeit freie Liebe der Geschlechter der Ausdruck höchster Sittlichkeit und ein Symbol des idealgleichen Zustandes ist. Die Liebe ist etwas durchaus Göttliches im Sinne des Sittlichen,

---

[1] „Schein" = Licht, Schimmer, Himmelsglanz u. dgl., nicht wie 47_{32} (vgl. 9 Anm. 2).

[2] Hier wird ein Kind, dessen Klagen um die verlorene Mutter sogleich durch den Tod Beschwichtigung finden, als „weinende" und „trostlose Unschuld" bezeichnet. Wir erinnern uns unserer Betrachtungen über die Kindheit (54 ff.), die ein idealähnlicher, also sittlich besonders wertvoller Zustand ist. Beziehungen zum Ideal sind es auch, die durch „Unschuld" (VII. $30_{56.\,60}$, $33_{134.\,147}$) bezeichnet werden.

Digitized by Google

und es ist, wie ich schon bemerkte, keine leere Phrase, wenn Hebbel die Geliebte mit „Du Göttliche“ (VII. 10_{16} ähnlich VII. 126_{5}) oder „Du Himmlische“ (VII. 10_{23}) anredet und sagt, daß die von ihr gewährte Erhörung ihn die „Stürme des Lebens“ nicht mehr fürchten und die „Hölle“ besiegen lassen würde ($_{18.\ 26}$). Der innere Zusammenhang mit dem Ideal, den die Liebe ihm gibt, erhöht seine „Freiheit“ und gibt ihm Kraft, allen idealfeindlichen Gewalten zu trotzen. In einem Briefe an Hedde schreibt Hebbel, das Andenken an die feurigen Küsse, die der Freund letzten Sonntag von seiner Geliebten empfangen, habe, erfülle gewiß seinen Geist mit einem Nebel, der ihn unfähig mache, an etwas zu denken, was nicht mit dem Bilde der Angebeteten zusammenhänge; „Glückseligster!“ so ruft er ihm zu, „Du schlürftest da in vollen Trunken Unsterblichkeit!“[1] (Br. I. 8_{4} ff.).

In den Armen der Liebe genießt er also diejenige Seligkeit, die ihm durch die Unsterblichkeit im Jenseits dauernd zuteil werden wird, und deren Genuß die postmortale Vereinigung mit dem Ideal herbeiführt. Wenn die Geliebte ihrem Anbeter den „keuschen Verlobungskuß“ bietet, dann, so heißt es in der an Schacht gerichteten Ode „Liebe“:

„. . . mit ewiger Glut flammt Dir die Sonne auf,
Dann in's durstige Herz saugst Du die Seligkeit,[2]
Dann beneiden die Engel,
Die Du nimmer beneidest, Dich.
. . . .
So vereinet die Lieb' Seele mit Seele ganz,
Hebt den Schleier der Zeit, schwingt, wie den Duft der West,
Wonneglühende Seelen
Zu dem Throne Jehovahs auf.“ (VII. 37 o.)

In derselben Ode wird die Liebe mit einer Blume verglichen, die der „Leidenschaft Sturm“ noch nicht „mit wilder Wuth“ abbrach,

„Die im heiligen Busen
Sorgsam fromm sich Dein Geist erzog.“ (1/4.)

Bevor das Mädchen den Verlobungskuß gewährt,

---

[1] Vgl. die „Ewigkeit“, von deren „Vergangenheit“ der in der Liebe Betrogene zu erzählen weiß (VII. 98 u. $_{5}$).

[2] Nicht Seligkeit im Sinne von hohem Entzücken, unendlicher Freude, sondern „die“ Seligkeit, d. h. die verklärten Freuden, von denen wir hoffen, daß sie uns im Jenseits beglücken werden. Vgl. im vorhergehenden Vers „mit ewiger Glut“ und ferner die Engel und Jehovah und Anm. 1.

Digitized by Google

„Nimmer im Lichte schon,
Nur im Dämmerungsschein schauest Du seinen Geist,
Siehst ihn ferne nur blinken,
Kostest noch nicht den Göttertrank.“ (13/6)

Man kann also sagen: die durch die Liebe vermittelte Seligkeit ist die Gegenwart des Ewigen, des Ideals in uns.[1]

Die Liebe ist das Unaussprechliche, das sich, wie „der Sonne Feuer“, nur empfinden und nicht in Worte fassen läßt (VII. 118 27/8, 115 1 ff., VI. 201 46/50). Die Geliebte ist ein Geschenk Gottes (VII. 118 19/24), sie kommt vom Himmel (VII. 114 22), sie ist „das Höchste des Lebens“ (T. 9).

a) Beziehung zu Gott. Scheinbare Frivolität einzelner Gedichte. Hinweisung auf Hebbels Stellung zur Religion.

Sehr bezeichnend für Hebbels Ansicht über die Liebe ist das Sonett „Ein Gebet“ (VII. 126): Innig hält die Geliebte, zum Himmel aufblickend, den Dichter umschlungen und scheint,

„. . . Dem Kreis des Lebens still entrückt,
Als sanfte Mittlerin des Herrn zu prangen.

Ich sagte: bitt für mich in dieser Stunde!
Da fühlte ich mich glühender umwunden
Und heiß, wie nie, geküßt von ihrem Munde,

Indeß ihr Auge himmlisch sich verklärte,
Und, was sie betete und Gott gewährte,
Das hab' ich tief an ihrem Kuß empfunden!“

Ein sonderbares Gebet! Es könnte im Munde des jungen Dichters fast frivol klingen; die Geliebte als „sanfte Mittlerin des Herrn“, als Mittlerin zwischen Gott und dem kosenden Liebhaber, die Bitte, für ihn zu beten, und die Erfüllung dieser Bitte und des Gebetes selbst durch einen feurigen Kuß! Das Ganze wird erst voll verständlich, sobald man Gott als den Hüter des sittlichen Ideals

[1] Diesen Gedanken muß man festhalten und die symbolische Ausdrucksweise Hebbels berücksichtigen, wenn man der Ode einigermaßen gerecht werden will; nur so paralysiert man den Hauch des manierierten und übersüßten Gesäusels, der aus ihr entgegenweht.

Digitized by Google

und die reine Liebe als irdische Verwirklichung desselben auffaßt, und ist von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet als wohl gelungen und tief empfunden zu bezeichnen. Ähnliches ist von dem aus späterer Zeit stammenden Gedicht „Sieg“[1] (VI. 200 Nr. 3) zu sagen.

Der Eindruck ändert sich ebenfalls, sobald man das Gedicht in dem Sinne auffaßt, in dem allein es von Hebbel geschrieben sein kann. Die Liebe ist ihm etwas Göttliches, etwas „Heiliges“, wie es auch in dem auf das unsere folgenden Gedicht („Glück“ VI. 201) heißt, welches auch aus dem Jahre 1856 stammt. Damit erscheinen die beiden Liebesleute in einem ganz anderen Lichte. Gerade ihre Jugend ist es, welche das Heilige, Reine, taufrisch sich Hervordrängende und Keusche ihrer Gefühle hervortreten läßt. Wir dürfen das Aufbrechen dieser ersten zarten Knospe als Scheidegruß der seligsten Zeit der Kindheit betrachten. Ich will hierzu auf ein 17 Jahre früher niedergeschriebenes Wort Hebbels verweisen, welches sehr gut zu unserem Gedicht paßt: „Die erste Geliebte ist die Hostie, worin sich alles Glückliche verbirgt“ (T. 1592. Ähnlich T. 5805). Im Sonett „Das Heiligste“ (VI. 322 m. 12) wird gleichfalls Gott mit der Liebe in Zusammenhang gebracht.

Auf Hebbels spätere Stellung zur Religion will ich hier nicht näher eingehen; jedenfalls hat er in seinen Gedichten weder jemals die Absicht gehabt, sie herabzusetzen, noch geglaubt, dies getan zu haben, wenn auch fromme Gemüter an ihnen hier und da Anstoß genommen haben, wie ich im Hinblick auf die scheinbare Verquickung religiöser und erotischer Vorstellungen in den genannten Gedichten bemerken will. Ich verweise auf die von Uechtritz als im angedeuteten Sinne anstößig monierten, von Hebbel aber energisch in Schutz genommenen Gedichte „Vater unser“ (VI. 169/70) „Virgo et mater“ (VI. 178/9) und „Versöhnung“ (VI. 272/3; Br. V. 223 11 ff.). Er bezeichnet sie als „ethisch-rein“ und „die Selbstkorrektur der Welt abspiegelnd“ (Br. VI. 37 25 ff.). Wenn Hebbel auch sich selbst nicht auf den Standpunkt der Religion stellt, so hält er sie deswegen doch nicht für eine Verirrung; man könnte sie in seinem Sinne etwa als eine „Anschauungsform“ bezeichnen, unter welcher

[1] Das Gedicht ist 1856 entstanden und gehört dem Zyklus „Ein frühes Liebesleben“ an. Hebbel hat in unserm Gedicht frühere, später nicht mehr in der ursprünglichen strengen Fassung vertretene Gedanken zum Ausdruck gebracht.

Digitized by Google

die sittliche Substanz in besonderer Weise angeschaut wird[1] bzw. in der sie den Gläubigen erscheint.

In unseres Vaters Hause, so schreibt er an UECHTRITZ, sind nicht nur viele Wohnungen, sondern es führen auch viele Wege dahin (Br. V. 223 16/7). Zu diesen Wegen würde auch die Religion gehören. Den ethischen Gehalt der Religion (in seinem Sinne natürlich) erkennt er an und hält ihn hoch. „Tiefsinnige Symbole" sind ihm die christlichen Lehren und Vorschriften (Br. VI. 38 7; Br. VII. 11 5), sofern sie nicht dogmatisch erstarrt sind, d. h. HEBBEL die Möglichkeit gewähren, seine eigenen ethischen Grundsätze aufzufinden. Er bezweifelt stark, daß das Vaterunser schon auf Erden gebetet worden ist, „aber freilich nur wegen seiner ethischen Voraussetzungen, die ich nicht ausschließlich vom Christenthum[2] abhängig machen kann, wenn dieses ihnen auch in diesem Gebet für alle Zeiten eine unübertreffliche Fassung gegeben hat" (Br. VII. 34 1/4). Man sieht hier wieder sehr deutlich, wie er in dem, was das Christentum ihm entgegenbrachte, seine eigenen Ideen suchte und fand[3] (vgl. 15). Das Vaterunser in HEBBELS Sinne recht beten kann wohl niemand; so weit ist die Welt noch nicht. HEBBEL betrachtet, wie gesagt, die Religionen als Symbole oder Anschauungsformen (vgl. P. 161 Anm. 1); „Religion und Poesie haben einen gemeinschaftlichen Ursprung und einen gemeinschaftlichen Zweck" (Br. VI. 342 9/10). „Wenn die alte Welt zu Jupiter betete, so mußte unser Gott erhören" (T. 1874). „War denn der Unterschied zwischen Götzen-

[1] Vgl. „Wenn das Christenthum sich auch nur als das zweckmäßigste und unwiderstehlichste Organisations- und Civilisations-Institut vor der Vernunft legitimirte, wäre es damit nicht genug legitimirt?" (T. 5427). Der Urgrund der Religion ist ewig (T. 5499). Vgl. T. 5448. Ferner T. 5718: Der Jude mußte groß im Religionstiften sein; sein Verstand gestattete ihm nicht, am Grundgeheimnis der Welt blind vorüberzugehen und seine Phantasie war besser, als die eines anderen Volkes, geeignet, es visionär zu lösen usw.

[2] sondern vom Pantragismus, der für HEBBEL die Philosophie aller Philosophien und die Religion aller Religionen war.

[3] Vgl. T. 1334: Das Gebet des Herrn ist himmlisch. Es ist aus dem innersten Zustande des Menschen geschöpft, aus seinem schwankenden Verhältniß zwischen eigener Kraft und zwischen einer höheren Macht. Wie hoch, wie göttlich hoch steht der Mensch, wenn er betet: vergieb uns usw. Selbständig, frei steht er der Gottheit gegenüber und öffnet sich mit eigener Hand Himmel oder Hölle. Und wie herrlich ist es, daß diese stolzeste Empfindung nichts gebiert, als den reinsten Seufzer der Demut: führe uns nicht in Versuchung! Man kann sagen, wer dieses Gebet recht betet . . . ist schon erlöst, muß erhört werden usw. Vgl.: „„Wenn alle Menschen zugleich beteten, so

Digitized by Google

und Gottesdienst für Gott selbst so groß? Der Götze war sein nur unvollkommenes Symbol“ (T. 2250).

Soviel von HEBBELS späterer Stellung zur Religion, die er als ehrwürdiges Kunstwerk auffaßt, soweit sie in seinen Augen das enthält, was allein ein Kunstwerk für ihn enthalten kann und darf, und deren Lehren und Gebräuche ihm poetische Symbole seiner eigenen Anschauungen sind.[1]

---

wäre die Welt erlös't!““ (T. 3631). „Wenn der Mensch betet, so athmet der Gott in ihm auf“ (T. 2073). Das erlöst und erhört Werden ist im Sinne einer Selbsterlösung zu verstehen: „Wenn alle Menschen sich bei der Hand fassen, ist der Gott fertig“ (T. 3760) und VI. 297 ssff.:

„O daß sich, die noch leben, hieran mahnten,
Und so, durch eig'ne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbst-Erlösung bahnten!“ usw.

Und „Christliche Empfindungen“ auf dem Petriturm in Hamburg:

„Werdet nur alle gut, dadurch zwingt ihr Gott, euch glücklich zu machen“ (T. 1910) usw.

[1] HEBBELS Verhältnis zur Religion macht FRENKEL zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung (a. S. 16 Anm. [am Ende] a. O.). Das hier Erörterte (Religion = Anschauungsform) bespricht er S. 30/31. Bei Behandlung der Stellung HEBBELS zur Religion scheint mir HEBBELS Auffassung derselben als Kunstwerk (in HEBBELS strengem Sinne) besondere Berücksichtigung zu erfordern. Aus ihr ergibt sich seine eigentümliche Stellung zur Religion, die ihn verehrungsvoll stimmt, wo er die Bestätigung eigener Weisheit wittert, und ihn scharf und heftig verneinen läßt, was nicht in sein System paßt. HEBBELS Stellung zu allem und jedem und auch zur Religion ist bedingt durch sein unabänderliches Festhalten am Pantragismus, sie hat einen ausgesprochen dogmatischen Zug und starke persönliche Akzente, die, meine ich, ganz besonders herauszuheben wären. Werden sie nicht mit besonderer Schärfe gesehen, so mag der Grund wohl darin liegen, daß man HEBBELS Urteile hinnimmt wie die Sätze eines Lehrbuches, daß man ihm glaubt, wenn er uns glauben machen will: diese Urteile sind die objektivsten der Welt, sie sind das getreue Spiegelbild tatsächlicher Verhältnisse. Wer das (mit HEBBEL) glaubt, der sucht die Antwort auf die Frage: „wie kam HEBBEL zu solchen Urteilen“, wohl eher in einer Betrachtung der beurteilten Gegenstände, als in HEBBELS sonderbarer Weltanschauung, wo allein sie m. E. zu suchen sind. Die Vermutung, daß FRENKEL sich in diesem Fall befindet, drängt sich mir auf, wenn er immer wieder betont, mit wie sicherem, historischem Scharfblick, mit wie tiefem, wissenschaftlichem Eindringen HEBBEL die einzelnen historisch bedingten Phasen der Religion und ihr Wesen ergründet und erfaßt habe. — Um ein Beispiel zu bringen: Die Frage, wie sich HEBBEL zum Judentum stellt, erscheint mir überhaupt nicht diskutabel, sondern: Was versteht HEBBEL unter dem, was er Judentum nennt und was lehnt er davon ab oder erkennt er an, als dem Pantragismus widerstreitend oder ihm entsprechend. In einer Erörterung über die

Digitized by Google

b) Erhebende Kraft der Liebe. Stellung zur Ehe.

Es ist zu bemerken, daß in den Jugendwerken die von reiner Liebe Erfüllten niemals unter den quälenden Seiten ihrer Neigung zu leiden haben;[1] die Liebe ist eben etwas Beseligendes und Erhebendes, jedenfalls nichts Verderbendes und Niederziehendes. Ein an Hedde gesandtes Gedicht, „Die Mutter" (VII. 61 u.), in dem Hebbel die wilde Liebessehnsucht in seinem Herzen einer kalten und düsteren Mutter vergleicht,

„Die mehr erzeugt der Schmerzen,[2]
Wie Dornen das Gefild",

nennt er selbst eine „Brennessel"[3] (VII. 409 m.). Er hätte, streng genommen, das Gedicht als unsittlich bezeichnen müssen, doch ist

---

Judith (a. a. O. 33 ff.) handelt Frenkel ganz objektiv-historisch vom Judentum, von den sittlichen Momenten im einigenden Geiste des mosaischen Monotheismus und seiner Überlegenheit über das assyrische Heidentum. Hebbel aber sagt: Judentum und Heidentum sind Repräsentanten der von Anbeginn in einen unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit. (Der Dualismus besteht darin, daß der Mensch eins mit der Gottheit ist [= Judentum, Judith] und zugleich ein Ganzes für sich im Gegensatz zur Gottheit [Heidentum, Holofernes].) Das heißt aber nicht, Judentum und Heidentum objektiv-historisch betrachten, sondern sie durch die Brille des Pantragismus sehen. Es wird keinem Historiker einfallen, sich hierin Hebbels „tiefblickendem, historischem Scharfsinn" anzuschließen, ebensowenig wird ein historisch noch so gebildeter und unbefangener Zuschauer, der die Judith aufführen sieht, dahinter kommen, welcher Ideen Symbole er vor sich hat.

Wenn Hebbel die Lehren irgend einer Religion als unzulängliche Lösung des Welträtsels ablehnt, so mag man ihm beistimmen, man soll sich aber als Forscher darüber klar sein, welches die Anschauung ist, aus der sich Hebbels Urteil ergibt, und auch darüber, daß eben diese Anschauung eine ebenso unzulängliche Lösung jenes Rätsels darstellt, als jene Lehren. Daß Hebbel vom unbedingten Werte seiner Urteile überzeugt war, ist selbstverständlich; die Ergründung und immanente Begründung seiner Anschauungen erfordert etwas mehr Kritik. Darum braucht das Resultat der Forschung kein Kritisieren, Zerpflücken und Widerlegen Hebbels zu sein — das wäre auf metaphysischem Gebiete wahrlich keine große Leistung.

[1] Im Gegensatz hierzu sind die von frevelhafter Liebe Ergriffenen allen Liebesqualen unterworfen (Gomatzina im „Mirandola" und Gustav in der „Räuberbraut"). Bei ihnen müßten wir übrigens nicht von Liebe, sondern von „Leidenschaft" reden.

[2] Hier s. v. a. Qualen.

[3] Er schreibt: Da ich Dir eben die Rosen der Liebe vorgehalten habe, darf ich's ja wohl wagen, eine Brennessel hierbei zu senden. (Br. I. 17 z.)

Digitized by Google

das Ganze wohl nur ein Stoßseufzer, wenn nicht gar ein Scherz. Jedenfalls ist nicht ausgesprochen, daß die Liebe selbst Qualen bereitet, sondern es ist nur von „wilder Sehnsucht“ nach ihr die Rede.

Daß auch die Ehe eine Entweihung der Liebe bedeuten kann, ist in der „Melancholie einer Stunde“ angedeutet. Hier tritt uns zunächst die schon erörterte Ansicht entgegen, daß die innige Beziehung zum Ideal den Menschen vor völliger Verzweiflung bewahrt, daß er nicht durch schlimme Erfahrungen in der Liebe zugrunde gehen kann, wenn er sich nur den Glauben an sie selbst bewahrt.[1] Jedoch, so heißt es weiter,

„. . . anders kann das Ding sich fügen —
Was Dich als holde Braut entzückt,
Wird Weib, will Putz und Kinder, sie zu wiegen —
Das ist's, was durch Dich selbst Dich selbst entrückt.

Da wird Dein Herz sein eig'ner Todtengräber —
Nicht Liebe, nur — ein Weib ist Dein:
Das Leben wird zur vorgeworfnen Träber —
Dein Stolz befiehlt — Du schluckst sie ein!“ usw. (VII. 99 17/24.)

Hebbel unterscheidet zwischen der Braut und dem Eheweib, dessen ehedem göttliche Liebe gewissermaßen auf dem sicheren und behaglichen Besitz, den die Ehe ihr garantiert, einschläft, sich behäbig rundend, alles Liebliche abstreift und so zur lähmenden Plage und niederdrückenden Last wird, unter der die feurig gebliebene Liebe des Mannes verkümmert und sein Herz verödet. Die Ehe erscheint hier als das Grab der Liebe, als ein unwürdiges Gefäß des Göttlichen, das in ihm allen Zauber verliert und schal wird. Die durch die Ehe und besonders durch die Kinder hervorgerufenen Unbequemlichkeiten tragen wohl wesentlich mit dazu bei.

Ob der ziemlich unklare Schlußpentameter VII. 46 67 in ähnlichem Sinne zu deuten ist, sei dahingestellt. Es ist übrigens bemerkenswert, daß es sich in den Jugendgedichten, in denen die

---

[1] Vgl. die Verse, die Hebbel als Motto für seine Gedichte T. 1166 notiert:

„Und mußt Du denn, trotz Kraft und Muth,
In jedem Dorn Dich ritzen,
So hüt' Dich nur, mit Deinem Blut
Die Rosen zu bespritzen.“ (VI. 292 Nr. 7.)

Ähnlich im „Lebensgeheimniß“ Nr. 2, VII. 159: Enttäuschungen dürfen nicht dazu verleiten, das Ideal selbst anzuklagen oder gar zu leugnen.

Digitized by Google

Göttlichkeit der Liebe gepriesen wird, nicht um Verheiratete handelt. In dem Hochzeitsgedicht an Mohr (VII. 117/8) waren ähnliche Gedanken natürlich nicht unterzubringen.

Wie die Romanze „Ritter Fortunat" lehrt, soll man reine Liebe nicht wankelmütigen Sinnes verschmähen[1] (VII. 88/90). „Schnödes, Geist zerstörendes Empfindeln" (VII. 102 13) wird verhöhnt; wenn der Empfindsame hinters Licht geführt und verspottet wird, so geschieht ihm Recht (VII. 101/5). Der Vorgang, in dem dies geschildert wird, ist hervorragend kindisch. Die Freuden des begünstigten Liebhabers rangieren darin neben denen eines guten Mittagessens und einer gemütlichen Partie Billard im Kaffeehause[2] (VII. 103 20 ff.). In dem ernsthafter gehaltenen Teil (102 13 ff.) wird ausgesprochen, daß Gegenseitigkeit der Liebe erforderlich ist.

3. Die reine Jungfrau als Repräsentantin der Liebe.

a) „Unbewußtheit" der Jungfrau.

Die reine Jungfrau trägt den Charakter der Heiligkeit.[3] Recht glücklich zum Ausdruck gebracht ist dies im ersten Stück des Zyklus „Ein frühes Liebesleben" (VI. 199/200). Heilige Scheu überkommt den Dichter, wenn er sie, die „noch ein Kind und doch so göttlich abgeschlossen",[4] sieht;

---

[1] Ähnlich in der „Spanierin" VI. 176. Von der Verschmähten gehen hier dämonische Wirkungen aus.

[2] Daß es in Hebbels Absicht lag, hier einen „Roué" zu schildern, scheint mir ausgeschlossen zu sein.

[3] Das Küssen der Geliebten bezeichnet Hebbel als Berühren des Heiligen (VI. 201 Nr. 4 „Glück"). Der zweite Vers dieses Gedichtes ist außerordentlich unklar. Der Sinn ist wohl der: Wenn man das hohe Glück genießt, das Heilige berühren zu dürfen, so will man ihm nichts geben, dazu steht es viel zu hoch, es genügt, daß man seinen Hauch verspürt und den Segen empfängt, der von ihm ausgeht; man will z. B. auch einem Gnadenbilde oder der Hostie nichts geben, indem man sie berührt, sondern nur ihre Wirkung in sich aufnehmen.

[4] Daß Hebbel sie nicht nur demütig und mild, sondern auch stolz und sicher nennt (4), erscheint zunächst nicht recht passend; es sind Umschreibungen dessen, was durch „göttlich abgeschlossen" ausgedrückt ist. Sie ist abgeschlossen in Erscheinung und Wesen.

Digitized by Google

„O Jungfraunbild, Dich mögt' ich nicht —
Es wär' mir, wie ein Raub — umfangen,
Ich mögte vor Dir niederknie'n und hangen
An Deinem Himmelsangesicht.

Dann läg' ich stumm in heil'ger Scheu,
Du aber würdest fromm erglühen,
Und still und kindlich bei mir niederknieen
Und sinnen, wo die Heil'ge sei."

Zugleich tritt uns hier eine weitere von HEBBEL oft betonte Eigenschaft der Jungfrau entgegen, ihre „Unbewußtheit", wie man es nennen kann. HEBBEL nennt sie allerdings „stolz" und „sicher" (95 Anm. 4), aber das ist sie nur vermöge ihres Zusammenhanges mit dem Ideal; sie ruht als sittliches Wesen in sich und ist als solches fertig, abgeschlossen und in sich ausgeglichen, aber sie weiß nicht von sich; sie gleicht hierin der Rose in ihrer Pracht oder dem Kinde in seiner Lieblichkeit. Ganz ausgezeichnet hat dies HEBBEL dadurch wiedergegeben, daß er die Jungfrau gar nicht ahnen läßt, wem die Huldigung gilt. Sie nimmt an dieser Huldigung, die mehr dem in ihr verkörperten Ideal als ihr selbst gilt, teil, ja sie „erglüht fromm", aber ohne zu wissen, was sie entzündet hat und welche himmlische Erscheinung sie selbst ist; man kann sagen, daß sie in frommer Unschuld vor sich selbst niederkniet. Das Gedicht wurde von HEBBEL auch später noch mit Recht hochgeschätzt (vgl. VII. 272 m.); er hat hier rein und rund ausgesprochen, was er zu sagen hatte, ohne daß es umständlicher Überlegungen bedürfte, um den poetischen Kern aus seinen Schalen zu befreien.

Zu der besprochenen Unbewußtheit der Jungfrau sei noch auf einige Stellen verwiesen.

„Wären JEAN PAULS weibliche Engel nur keine Engel mit Bewußtseyn!" (T. 706). Ähnliches in den Bemerkungen zu ROUSSEAUS neuer Heloise (T. 593): „Ein glühendes Mädchen und eine kluge Französin; ein schwaches Kind, aber stark genug, sich schwach zu fühlen; eine reine Unschuld, aber eine, die sehr gut weiß, daß sie's nicht ewig bleiben wird; . . . eine Tugend, die über sich selbst ein Kollegium lesen könnte" usw. „Die ist klar über ihren Zustand. . . . O Tugend, die nur ihre Verwundbarkeit fühlt!" Dazu als Gegensatz: „Unschuld ist erwachende Sinnlichkeit, die sich selbst nicht versteht"[1] (T. 1091). „Wie lange darf ein schönes Mädchen in den

[1] Vgl. das schon angeführte Wort: „Sinnlichkeit: Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" (T. 907).

Digitized by Google

Spiegel sehen? Solange, als sie sich wie eine Fremde vorkommt" (T. 3418). Ähnlich: „Ein Mädchen vor'm Spiegel ist die Frucht,[1] die sich selber ißt" (T. 1663). Dies heißt: je länger sie hineinblickt, um so mehr zehrt sie ihren sittlichen Gehalt auf, verliert ihn. Ähnliches findet sich in dem etwas phantastischen Gedicht „Das Mädchen im Kampfe mit sich selbst" Nr. 1 (VI. 232/3). Beim Entkleiden betrachtet sich das Mädchen im Spiegel, aber, „wie vor sich selber schaudernd", löscht sie das Licht aus. Indem sie die Lust an sich selbst als ein aus ihr selbst stammendes Gefühl unterdrückt und verscheucht, beginnen ihr Stirn, Mund und Wangen zu leuchten, „Gottes eigner Finger" strahlt durch ihr Angesicht:

„Und so wie ihr Blick sich feuchtet,
Löscht ihr Hauch zugleich das Licht."

Ihr keusches Bestreben also, von ihrer Schönheit nichts zu wissen, sich selbst Rätsel zu bleiben und sich ihre Unbewußtheit zu bewahren, läßt sie in göttlichem Glanze erstrahlen und umgibt sie mit überirdischem Schimmer.[2] Erst ihre Rührung über den Anblick hebt die Erscheinung auf.[3] Dies dürfte so zu denken sein, daß der Hauch den Spiegel blind macht. Das folgende Gedicht (Nr. 2) führt den Gedanken weiter und handelt von den Folgen, welche die Vision für das Mädchen hat. Zu ihm ist auf das Wort Hebbels zu verweisen, daß die Schönheit des Leibes der Seele zur Nacheiferung vorgesetzt sei (T. 2303).

„Diese wunderbaren Formen,
Die des Leibes Bau ihr schmücken,
Werden die verwandten Normen
Auch in ihre Seele drücken." (Vers 41/4)

---

[1] Früchte betrachtet Hebbel als sittliche Produkte, wie die Blumen. Wir kommen später noch darauf zu sprechen.

[2] Vgl. die frühere Fassung: „Da verklärt dies holde Ringen,
Wie mit inn'rem Licht, ihr Bild" (VII. 286 o.).

[3] Ursprünglich: sie kann sich die Erscheinung nur als ein an ihr sichtbar werdendes Wunder erklären,
„Zitternd löscht sie da das Licht." (VII. 286 m.)
Freilich ist dies nicht besonders glücklich gewendet; sie kann die göttliche Erscheinung nicht gut ausblasen. Offenbar hat das Hebbel gefühlt, aber auch die spätere Fassung (s. Text) ist nicht tadellos; man sagt sich beim ersten Durchlesen: sie hat doch schon ein Licht ausgelöscht; auch das Erblinden der Spiegelscheibe durch den Hauch hebt die Erscheinung nicht auf. Der Genius der Sprache hat Hebbel überhaupt nicht gelächelt, als er das Gedicht schrieb.

Digitized by Google

(vgl. T. 3257). Daß Nr. 1 „das Motiv nicht ganz zu bewältigen schien“ (VII. 286 m.), kann ich nicht glauben; Nr. 2 enthält einen ganz neuen Gedanken. Auch scheint es mir mit dem bald folgenden, „Eine Pflicht“ (VI. 235), nicht „zusammenzuhängen“, wenn „zusammenhängen“ so viel bedeuten soll, wie „verwandt sein“, denn hier handelt es sich darum, daß die Schönheit sich erhöht, sobald sie sich ihrer Macht über andere, ihrer Wirkung auf andere, bewußt wird. Ich möchte dazu auf Kuh II. 662 m. und auf T. 5434 verweisen: „Ein schönes Mädchen loben, ist so viel, als eine Blume begießen.“ Vgl.: „Oft begegnet es, daß man ein häßliches Mädchen unbewußt so lange anschaut, bis sie selbst vergnügt zu lächeln anfängt. Für die Meisten wird das komisch seyn; mich rührt es“ (T. 5698).

b) Würdigung des Gedichtes „Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel“.

Zur Erörterung über die Unbewußtheit der Jungfrau ist noch an das vortreffliche, dem „Mädchen im Kampf mit sich selbst“ ganz entschieden vorzuziehende Gedicht „Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel“ zu erinnern. Hier wird das nicht jungfräuliche sich Beschauen und sich Erfreuen an den eigenen Reizen durch den kalt hereinwehenden Todesschauer bestraft. (Vgl. die Anmerkungen VII. 297 u., T. 3377 weist weniger auf das plötzliche und erschreckende Erinnertwerden an den Tod hin, als auf das wehmütige Denken an ihn.)

„Vor'm Spiegel steht sie, die schöne Maid,
Bei nächtlicher Zeit,
Und spricht in magdlichem Scherze,

Indem sie den eigenen Reiz beschaut:
Wann werd' ich Braut? —
Auf einmal erlischt da die Kerze.

Und als nun die Nacht ihr Bild verschluckt,
Da wird sie durchzuckt
Von einem ahnenden Schmerze,

Ihr ist, als ob der finstre Tod
Den Arm jetzt bot
Und Gott befiehlt sich ihr Herze.“ (VI. 280/1.)

Das Gedicht hat etwas Eckiges und Holzschnittartiges, man möchte es von Rethel oder von einem alten deutschen Meister

Digitized by Google

illustriert sehen; es zeigt dieselbe ergreifende Naivität in der Darstellung uns ewig umgebender Mächte der Vernichtung, die rasch bereit sind, heranzutreten und unerwartet durch die Fülle prangenden Lebens zu schreiten, dieselbe Naivität, die uns die grausame Ironie der Totentänze menschlich nahe zu bringen, ganz besonders geeignet ist. Worte, wie „Maid", „magdlich" und Formen, wie „Herze" wirken stark mit am Eindruck des volkstümlich schroff Konturierten.

Und nun die prachtvollen Wendungen:

„Vor'm Spiegel steht sie,[1] die schöne Maid,
Bei nächtlicher Zeit."

Hier haben wir Situation und Zustand mit einem Schlage, ein klares, mit Stimmung erfülltes Bild. Das Außergewöhnliche, der gewohnten Ordnung der Dinge nicht Entsprechende der Situation gibt schon den Hinweis auf alles Folgende, und ganz besonders die Worte „bei nächtlicher Zeit" erwecken in uns die Disposition zu allen den besonderen Vorstellungen, die aus der ganz allgemeinen einer spukhaften, unsichtbar uns umgebenden Welt unheimlicher und launischer Kräfte, urplötzlich zusammenrinnend, hervorbrechen. Das Hineinblicken in einen Spiegel bei nächtlicher Zeit erweckt überhaupt die Vorstellung, daß das, was man da sieht, selbständiges Leben habe, etwas sei, das unserer Einwirkung entzogen ist.

Hebbel hat damit das Erlöschen der Kerze,[2] diese erste Wirkung der unsichtbaren Welt, die keines Menschen Kunst vertraulich macht, vorbereitet, es muß kommen, oder wenigstens muß etwas der Art geschehen, und so überrascht uns das Erlöschen im eigentlichen Sinne nicht; es ist packend, aber nicht überraschend oder gar verblüffend. Mit großer Kunst schiebt der Dichter hier einen Kontrast ein: Die schöne Maid hat keine Ahnung von dem, was sich vorbereitet, von dem unmittelbar bevorstehenden Geschehen, das die in ihren Anblick Versunkene schon umstreift, wie ein Schreckbild, das sich anschickt, aus dem Dunkel plötzlich hervorzutreten. Sie denkt nur an sich, an alle Freuden, die sie noch kosten wird, die sie, sich selbst betrachtend, ahnt und zu denen die treibende Fülle ihrer Glieder, die lebendige Pracht ihres Leibes

[1] Dieses „sie" ist ebenso überflüssig, wie das „da" im 6. Vers, beide hätten der schlagenden Kürze der ersten Strophe geopfert werden können; auf ein strenges Einhalten des Versmaßes kam es weniger an.

[2] Von einem Auslöschen „aus Versehen" (T. 3340, auch von Werner zitiert), d. h. von einem bloßen Zufall kann im Gedicht keine Rede sein.

Digitized by Google

still, unbewußt und unaufhaltsam sich hindrängt, ja man könnte sagen, sie ahnt die Kraft des starken Armes, der alle diese Pracht an sich reißen wird.[1] Das alles liegt in den Worten „Indem sie den eigenen Reiz beschaut: Wann werd' ich Braut? —“ Und mitten hinein in diese wogende Fülle lebenswarmer, ahnungsvoller Gefühle sendet der Dichter den eisigen Todesschauer, den erstarren machenden, höhnischen Gruß der Vernichtung.

Kraft und Kürze der Darstellung sind bewunderungswürdig.

Das Folgende schildert, das Ereignis nochmals charakterisierend, seine Wirkung. Vortrefflich ist wieder die eckige Wendung: „Und als nun die Nacht ihr Bild verschluckt.“ Ich sagte schon, daß den Erscheinungen im Spiegel eine gewisse Realität eingeräumt wird; wenn sie im Dunkel verschwinden, so erweckt dies den Eindruck, als seien sie versunken, hinweggerafft, aber als müßten sie doch noch irgendwo sein. Die Vorstellung, daß die Nacht (anschaulich gedacht), dieses schwarze Etwas, diese unbestimmte, unendliche und unergründliche, des Charakters des Wesenhaften keineswegs entbehrende Größe, sie verschlungen habe, illustriert dies ausgezeichnet. „Verschluckt“ ist hier noch besser als „verschlungen“[2] sein würde, es erweckt den Eindruck einer gewissen Leichtigkeit des Vollzugs und weist hier über den Vorgang hinaus: Das schwarze Gespenst, das, alles erfüllend, plötzlich dasteht, hat das Bild des Mädchens spielend hinweggerafft, steht aber trotzdem unerschütterlich und nicht minder erschreckend da. Die Wirkung des Ereignisses auf das Mädchen schildert die Schlußstrophe:

„Ihr ist, als ob ihr der finstre Tod
Den Arm jetzt bot
Und Gott befiehlt sich ihr Herze.“

Da haben wir die ganze grausame Ironie jener alten Darstellungen, deren ich weiter oben gedachte; sie träumt vom Verlobungskuß, von der Brautzeit, von der Blütezeit ihres Lebens, da kommt das grinsende Gerippe, galant ihr den Arm bietend, um sie zum Sarge zu führen. Was sie überkommt, ist der Schauder des Menschen, der sich selbst plötzlich in den Armen der Vernichtung sieht, unentrinnbar der Macht ausgeliefert, die, immer gegenwärtig und rasch bereit, alles Menschliche begleitet, der alles Leben, wie

---

[1] Dazu berechtigen Vers 10 und 11.

[2] Hebbel hätte etwa „verschlang“ setzen und „bang“ darauf reimen können.

Digitized by Google

üppig und reichlich es sich auch entfalten mag, schonungslos preisgegeben ist, und deren Anblick den Zitternden zu Gott sich flüchten läßt. Die Schlußwendung erinnert an Bürgers Lenore, doch hat das Gedicht sonst durchaus nichts Bürgersches an sich, es fehlt das lyrische Element, der hinreißende Schwung und die Glut des Gefühls; dergleichen würde hier gar nicht am Platze sein, wo die herbe, präzise und schlichte Linienführung, sagen wir die wortkarge Holzschnitttechnik geboten ist und auch die höchste Wirkung erzielt.

Man wird diesem Gedicht unbedingt den Vorzug geben, wenn man es mit dem vorher besprochenen („Das Mädchen im Kampf mit sich selbst“ Nr. 1) vergleicht, welches in seiner phantastischen Verblasenheit ziemlich abfällt, so gut es auch gemeint ist.

So viel von der Unbewußtheit der Jungfrau. Kehren wir zu unseren Betrachtungen über die Liebe zurück.

4. Verklärung der Liebe durch den Tod.

a) Liebe und idealgleicher Zustand im Jenseits.

Es ist selbstverständlich, daß die Liebe ihre letzte Verklärung erst durch den Tod erhält. Einige Beispiele hierfür lernten wir bereits kennen.[1]

Im „Schäfer“ (VII. 113/4) findet die Liebe eine irdische Verwirklichung in einem reinen Herzensbunde nicht, sie ist nur Gegenstand der Sehnsucht, umschwebt unsichtbar den sie Herbeisehnenden und ist, vom Himmel sich herabsenkend (114 22), „wie Gott“ ihm nahe (113 18). Der Schäfer sucht sie, wie alles Heil,[2] im Himmel (114 29/30), und zwar als von aller irdischer Unvollkommenheit gereinigte Liebe, als Liebe, in der das Ideal restlos aufgeht und unmittelbar gegeben wird.[3] Einer solchen kann er auf Erden nicht teilhaftig werden (: „Doch nimmer schaust Du mich“ 114 28), sondern, wie der Schluß des Gedichtes andeutet, erst durch den Tod, erst

[1] Seite 26 u. „Der Zauberer“ (VII. 51/2), 26 u., 27 o. „Die Kindesmörderin“ (VII. 68/9), 21 o. „Laura“ (VII. 19/21).

[2] Vgl. VII. 123 21 (Abendmahl).

[3] Es suchen überhaupt alle Liebenden in der Liebe nicht die irdische Verwirklichung als solche, sondern das Ideal selbst. „Der Ring“ (VII. 59/61) bringt durch eine Hyperbel die Heiligkeit und Unantastbarkeit der durch den Tod verklärten Beziehungen der Liebenden zueinander in glücklicher Weise zum Ausdruck.

Digitized by Google

im Jenseits. Er genießt, wie wir noch eben sagten, die irdische Liebe nicht in einem Herzensbunde, sondern sie zieht nur als Sehnsucht nach dem Ideal in seine Brust ein, als bloßes Gefühl, zu lieben und geliebt zu werden, mit der Gewißheit, das Ideal selbst im Himmel zu erreichen:

„Ich such' im Himmel alles Heil,
Wie sucht' ich dort nicht gern auch Dich?
Hier unten hab' ich schon genug,
Denn o, Du liebest mich!"

Es wird also zwischen dem Ideal und seiner irdischen Verwirklichung unterschieden, nur daß diese lediglich als Gefühl auftritt, ohne an ein reales Objekt gebunden zu sein. Mit dem Umstande, daß in der irdischen Verwirklichung das noch hinter ihr stehende Ideal selbst gesucht wird, daß also die Sehnsucht in dem ihr sich Darbietenden nicht völlig aufgehen kann, sondern in ihm den Hinweis auf ein Weiteres findet, dessen allein der fromme Glaube sich bemächtigt, mag es zusammenhängen, daß die Liebe, wie schon erwähnt (89 o.), als das Wunderbare, Unaussprechliche, mit Worten nicht zu Beschreibende auftritt, dessen voller Gehalt erst von dem geläuterten, von allem Irdischen befreiten Fühlen umfaßt wird.[1] Sie ist ein Unendliches, Göttliches, das von keinem irdischen Gefäß vollständig umschlossen wird. In dem 83 u. 84 schon besprochenen „Liebesgeheimniß" (VII. 145/6) kommt derselbe Gedanke zum Ausdruck.

b) Rapport zwischen überlebenden und verstorbenen Liebenden.

Daß der Tod eines der Liebenden das zwischen ihnen bestehende Verhältnis nicht schlechtweg aufhebt, ist uns schon bekannt; im Traume verkehrt der Zurückgebliebene mit der Verstorbenen (VI. 205/6 „Offenbarung"), und in der „Romanze" (VII. 42/3) träumt der verstorbene Jüngling vom Kusse des Meerfräuleins, die ihn ewig beweint, „Und besser Menschenschicksal — ich hab' es nie geseh'n".

In einer anderen „Romanze" (VII. 106) beweint das Mädchen den toten Geliebten. Der Dichter gibt ihr zu bedenken, daß jede ihrer

---

[1] Vgl. auch VI. 206 180: „Gewaltig, unerkannt!"

Digitized by Google

Tränen zu einem scharfen Dorn in der Krone des Verstorbenen wird, die er von Gott im Himmel empfangen hat;

„Da hemmte sie eilig
Der Thränen Lauf,
Und blickte freundlich
Zum Himmel hinauf.“ [1]

Es ist dies, wie ich glaube, nicht nur so zu deuten, daß der Anblick ihres Kummers dem Seligen Schmerz bereitet, daß es ihm wehe tut, sie so trostlos zu sehen, sondern es schmerzt ihn auch, daß sie den Trost ganz zu vergessen scheint, der in der Gewißheit liegt, im Tode wieder mit ihm vereinigt zu werden.

Jedenfalls besteht ein Rapport zwischen den durch den Tod nur äußerlich getrennten Liebenden.

Im „Nachruf“ (VI. 203 Nr. 7) erwartet der Dichter, daß die verstorbene Geliebte, in ein Lüftchen gehüllt, zu ihm herniederschweben werde;

„Was wird mir Deine Gegenwart verkünden? [2]

Ach, dieses, daß sich Gram und Wehmuth legen,
Daß Funken [3] sich von neuer Wonne regen,
Denn Deine Nähe kann sie nur entzünden.“ [3]

Ähnlich in der „süßen Täuschung“ (VI. 203/4). Hier ist es dem Dichter,

„als ob das Band
Noch immer heiter fortbestehe.“

Er glaubt mit der Verstorbenen auf dem Kirchhof umherzuwandeln, sie betrachten die Gräber und sie spricht ihm

„von dem großen Wiederseh'n,
Das Gott uns nicht versagen werde.“

[1] Sie sagt vorher:

„Aus meinem Leben
Die Rose ist hin —“;

durch die Zerstörung der irdischen Verwirklichung des Ideals glaubt sie sich von diesem selbst getrennt.

[2] d. h. Woran werde ich erkennen, daß Du bei mir bist?

[3] Man beachte den Ausdruck: Funken, Feuer, glühen usw. bezeichnen immer den Gegensatz von Frost, Eis, erstarren, erfrieren usw. in der uns bekannten Bedeutung (Abtrennung vom Ideal).

Digitized by Google

Endlich muß sie scheiden,

„Der Vater ruft die Tochter ab“

(Gott ist gemeint). Der Schluß deutet in anmutiger Wendung darauf hin, daß sie bald wiederkommen wird. Der Vorgang ist durch die Überschrift als „Täuschung“ bezeichnet, auch im folgenden Stück „Nachts“ (VI. 204/5) ist ausgesprochen, daß der Dichter lediglich in der Erinnerung nochmals das Vergangene durchlebt. Ich glaube aber, im Hinblick auf die frühe Zeit des Entstehens beider Gedichte (1834), nicht, daß damit die Schilderung der über die Grenzen des irdischen Lebens hinausgehenden gegenseitigen Beziehungen zwischen den Liebenden als Hyperbel charakterisiert ist, daß also gesagt werden soll, es bestehe gar kein Rapport, sondern es handle sich lediglich um sehr lebhafte Erinnerungs- und Phantasievorstellungen.[1] Wir müssen hier rein „geistige“ Beziehungen annehmen; die Verstorbene erscheint dem Lebenden nicht, wie etwa ein Gespenst erscheint, er sieht sie nicht, spricht nicht mit ihr,[2] sondern sie ist als Geist, unsichtbar und ohne sinnlich wahrgenommen zu werden, um ihn und wirkt nur auf seinen Geist ein, nicht auf seine Sinne.[3]

α) Geister. Wiedersehen nach dem Tode. Frühere und spätere Ansicht.

Hebbel hat sich später über Geister und was damit zusammenhängt, gelegentlich geäußert. Die Abgeschiedenen sind unkörperlich zu denken: „— jüngstes Gericht; denn unsinnig ist dieß Zurückkriechen der Geister in ihre Staubkittel auf jeden Fall schon deswegen, weil die Leiber sich am Ende aller Tage nach tausendfachen Metamorphosen ärger ineinander genestelt haben müßten, wie die Beine der Schildbürger“[4] (T. 3428). Was die Abgeschiedenen voneinander erkennen, ist „das Wesen, der Kern des Seyns“ (T. 2230).

[1] Dies geschieht im „Nachklang“ (VI. 206), dessen Datierung übrigens zweifelhaft ist; 1834 oder 1856.

[2] Im Gegensatz hierzu kommt Rosa aus dem Grabe heraus und tritt handelnd auf (VII. 32 o).

[3] Das einzige, was ihre Nähe an sinnlich Wahrnehmbaren hervorbringt, ist der süße Duft der Blumen, die auf ihrem Grabe blühen und ein sanfterer Hauch der das Grab umspielenden Lüfte (VI. 203 $_{92}$, 205 $_{149/56}$, VII. 19 $_{9/12}$).

[4] Hebbel lehnt mit dieser Bemerkung Michelangelos jüngstes Gericht, das er „barock“ findet, ab (Br. III. 214 $_{27}$ ff.). Vgl. die uns schon bekannte Bemerkung über das „caput mortuum“, das nach dem Tode „in die allgemeine Thätigkeit“ hineingezogen wird (T. 3024).

Digitized by Google

Ob darunter unter allen Umständen die Monade zu verstehen ist, erscheint mir zweifelhaft (vgl. 58/9). Die Toten sollte man sich immer lebendig denken (T. 3024). Ein Wiedersehen lehnt HEBBEL an der vorletzten Stelle ab zugunsten eines Wiederfühlens, das nicht durchs Auge vermittelt wird, sondern durch ein „anderes Organ". Dieses würden wir etwa bezeichnen dürfen als dieselbe (aber nach dem Tode noch gesteigerte) Rezeptivität ethischer Art, vermöge welcher wir das sittliche Ideal, Gott und sein Walten erkennen. Ein Fortbestehen der Seele ohne Körper hält HEBBEL wohl für möglich (T. 90). Persönliche Fortdauer mit Bewußtsein wird einmal abgelehnt (T. 2920), wobei unter Bewußtsein sicherlich individuelles Bewußtsein zu verstehen ist;[1] es wird eben eine „höhere Existenz" sein, der wir entgegengehen[2] (T. 5387). Die T. 760 aufgeworfene Frage, ob Wirksamkeit des Geistes ohne Körper möglich sei, ist in HEBBELS Sinne zu bejahen. Das verstorbene Kind wird aufgefordert, nicht ihn, HEBBEL, zu umschweben, sondern Elise, und durch seine geisterhafte Nähe ihren Schmerz zu lindern, falls es dies vermöge[3] (T. 2805 16/8). Von Geistern heißt es: „Ich bin überzeugt, wenn ich jetzt jenen unheimlichen Geisterschauder, wie ihn nicht Bücher, nicht gespenstische Oerter, nicht die Mitternachtsstunde in meiner Brust hervor rufen, empfinde, so ist mir ein Geist nah" (T. 691). Vgl. die beiden folgenden Bemerkungen, die eine sinnlich wahrnehmbare Wirksamkeit der Geister als möglich erscheinen lassen: „Kann ein abgeschiedner Geist erscheinen, so ist es gewiß dann, wenn er es versprochen hat. Dann ist eine Nöthigung, ein Bedürfniß" (T. 1472). „Wenn Geister in den Lüften schweben, so kann wohl ein Mensch selbst so wenig Geist seyn, daß sie sich seiner bemächtigen, und ihn zum bloßen Medium machen. Die Besessenen der Bibel" (T. 2048). Hier treten die Geister als bösartige Wesen auf.[4] An direkten Verkehr

---

[1] Vgl. T. 3317 am Ende. Dieselbe Ablehnung T. 2596. Gelegentlich nennt er den Wahnsinn die Möglichkeit aufgehobenen Bewußtseins, was ihn veranlaßt, zu vermuten, daß wir nach dem Tode wahnsinnig sein könnten (T. 2681).

[2] Vgl. T. 3991.

[3] Vgl. die Bemerkungen über das Wiedersehen nach dem Tode (Max „so oder so", „in welcher Gestalt es will" (T. 3980 10.20), „so oder so, mit oder ohne Bewußtseyn" (Br. II. 341 1).

[4] Vgl. die 48 u. angeführte Stelle VII. 25 11/2 und T. 2681: Vielleicht sind wir nach dem Tode wahnsinnig. Derartige Geister müßten es sein, die die Besessenen der Bibel plagten. Diese Besessenen hätten oder wären dann so wenig „Geist", d. h. Bewußtsein, daß sie sich unterwerfen ließen (vgl. Anm. 1).

Digitized by Google

zwischen den Geistern Abgeschiedener und Lebenden hat Hebbel in späteren Jahren wohl nicht mehr geglaubt; T. 2596 sagt er bereits, daß sich noch nie ein abgeschiedener Geist den überlebenden Befreundeten angezeigt habe. Auch das Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“ ist wohl kaum auf dem Boden des Glaubens an die Möglichkeit eines solchen Verkehrs erwachsen. Zur Ergänzung sei auf P. 64 ff. verwiesen. Die von Gurlitt ausgesprochene Möglichkeit, daß in einem höheren Leben, das, was Liebe war, Selbstgenuß, das Getrennte also eins werden könnte, scheint Hebbel nicht abzuweisen (T. 3443).

Wie sehr der ethische Charakter der Beziehungen zwischen Abgeschiedenen und Lebenden zu betonen ist, zeigt das uns schon bekannte Gedicht „Offenbarung“ (VI. 205/6). Hier werden dem trauernden Liebhaber im Traum die höchsten sittlichen Erkenntnisse zuteil, „der Dinge Ziel und Grund“ durchschaut er, das „große Lösungswort“ wird ihm bekannt. Eine derartige Offenbarung ist bei Hebbel immer eine sittliche. Selbst Lebende können durch Liebe (VI. 206 4) in eine geheimnisvolle Verbindung treten, die eine Gefühlsübertragung möglich macht, ohne daß die Betreffenden in Verkehr miteinander stehen (VI. 207 17 ff.). Von einem solchen Rapport ist, wie schon gesagt, im „Nachklang“ nicht die Rede (VI. 206); hier lebt lediglich das Bild der früh Geliebten und Verstorbenen in der Brust des Dichters fort.[1] Dasselbe im Gedicht „An Hedwig“ (VI. 208/10, besonders Vers 21). Die beglückende Gegenwart des Bildes der Jugendgeliebten im Bewußtsein des sterbenden Dichters wird hier als Aufschauen zum Himmel bezeichnet. Man muß sich Hebbels Ansichten über den Tod und die Liebe vergegenwärtigen, dann begreift man die Überschwänglichkeit der letzten drei Strophen.

β) Wirkungen der gegenseitigen Liebe. Magnetische Wirkung des Ideals überhaupt.

Was die Fälle betrifft, in denen der bloße Wunsch, mit den geliebten Verstorbenen vereinigt zu werden, hinreicht, um diese Vereinigung durch den sogleich erfolgenden Tod zu bewirken, so haben wir bereits einige von ihnen kennen gelernt (25 m. ff.).

Ich halte es für überflüssig, hier nochmals auf diesen Gegenstand näher einzugehen, sondern verweise, an das bereits Gesagte

[1] Vgl. T. 5551.

Digitized by Google

erinnernd, noch auf das Gedicht „Er und ich“ (VII. 24/5) und füge einige Stellen aus den Tagebüchern an, die verwandte und erläuternde Gedanken enthalten. In „Er und ich“ stirbt der Liebhaber der Geliebten nach;[1] der Todesengel „traut“ beide rasch, wie es heißt. Die Sehnsucht nach Vereinigung mit der Geliebten im Tode ist hier so stark, daß der Liebhaber für die Welt gar nicht mehr taugt; er gehört schon dem Jenseits an und das Sterben selbst ist nur eine Formalität.

Hebbel gedenkt des Nachsterbens einmal, indem er die irgend einer Person in den Mund gelegte Frage notiert: „„Wenn ich sterbe und einer stirbt mir nach aus Gram um mich: hab' ich seinen Tod zu vertreten?“ “ (T. 4233). Für die frühere Anschauung würde diese Frage unter allen Umständen zu verneinen sein; der Nachsterbende hätte eher dankbar zu sein, und die Welt, der er entzogen würde, hätte keine Ansprüche. Übrigens ein echt Hebbelscher Einfall.

„Sollte ein Mensch ohne Sehnsucht nach einem höheren Zustand in einen höheren Zustand übergehen können? Ich halte es für unmöglich“ (T. 3215). „Jede Sehnsucht fühlt, daß sie Befriedigung verdient, am meisten die Sehnsucht nach Gott. Daraus entspringt unmittelbar die Überzeugung, daß, wenn der Sehnende nicht Magnet seyn kann, das Ersehnte Magnet werden muß, daß, wenn Jener sich nicht zu erheben vermag, dieses sich zu ihm herab lassen muß.[2] Dies ist das festeste Fundament alles Glaubens an Offenbarung“[3] (T. 1500). „Möglich ist es, daß wir eben dadurch und nur dadurch, daß wir die Signatur höherer Wesen erkennen, höhere Wesen werden“ (T. 2888). Unser „Ahnen, Glauben, Vorempfinden etc.“ ist von uns als Beweis für die Existenz einer außer uns vorhandenen, in ihrer Realität uns „noch“ unfaßbaren Welt in Anwendung gebracht worden; „mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge

---

[1] Ähnlich im „Wiedersehen“ (VII. 109 ff.).

[2] Der erläuternde Nachsatz hätte m. E. lauten müssen: „Daß, wenn jener dieses nicht zu sich herabziehen kann, es ihn zu sich emporziehen muß.“ Ob hier ein Versehen vorliegt, oder ob Hebbel nicht, wie üblich, unter Magnet das Anziehende, sondern das Angezogene versteht, mag auf sich beruhen; die Wirkung der Sehnsucht kommt jedenfalls zum Ausdruck. Vgl. Tagebücher (Bambergsche Ausgabe) I. xxiii, wo Bamberg die zitierte Stelle mit Recht auf das Gedicht „der Bramine“ (VI. 434 ff.) anwendet, Über magnetische Wirkung des Glaubens s. T. 515.

[3] Im Schöpfungstrieb der Gottheit neigt sich „ein uns Gemäßes“ uns entgegen (T. 575).

Digitized by Google

einer noch schlummernden, in uns vorhandenen Welt“ (T. 659). Beide Welten kommen im Tode zu voller Entfaltung und Klarheit.

Unter dem Ersehnten, Geglaubten, Vorgefühlten usw. müssen wir für die frühere Zeit natürlich etwas anderes verstehen, als für die spätere; es handelt sich hier aber nur um die früher wie später angenommene „magnetische Wirkung“ desselben, d. h. des Ideals. Soviel über diesen Gegenstand an dieser Stelle.

5. Erhebende Wirkung insbesondere der ersten Jugendliebe. Das Gedicht „An Hedwig“. Allgemeine und spezielle Würdigung.

Zum Schluß wollen wir uns noch der Betrachtung eines sehr eigenartigen und einige Schwierigkeiten bereitenden Liebesgedichtes zuwenden, das wir vorhin im Anschluß an die Besprechung der geheimnisvollen Beziehungen zwischen Liebenden flüchtig erwähnten (106 m.); es ist das Gedicht „An Hedwig“ (VI. 208/10). Für Hebbels Anschauungen über die erste Jugendliebe[1] und die nie voll befriedigte Sehnsucht, in die das Streben nach dem Ideal uns wirft,[2] ist es nicht unwesentlich, und so mögen von hier aus noch einige Lichter auf diese bereits besprochenen Gegenstände zurückfallen.

Man muß das Gedicht zunächst so lesen, wie es in der ursprünglichen Fassung vorlag, d. h. unter Weglassung der 2.—4. Strophe (vgl. VII. 276 u.), die später hinzugesetzt sind.[3] Die beiden ersten Strophen (also 1 und 5) zeigen eine ganz außerordentliche Lieblichkeit der Linienführung und atmen jene warme und gemütstiefe Sentimentalität, die, in weiche Trauer ausklingend, die gegebenen Zustände verklärt und reinigt. Man beachte die beiden Strophenanfänge:

„Es war in schöner Frühlingszeit“

und

„Nach manchem Tag kam dann der Tag“;

wie das klagt, ohne laut an unser Ohr zu schlagen, wie das trauert ohne Reflexion, weint ohne Zerrissenheit und Qual und erzählt, ohne

---

[1] Vgl. 90 o. m., 96.

[2] Vgl. 83 Anm. 3 bis 85, 101 u., 102 o. m.

[3] Dies erscheint mir zweifellos, denn Strophe 2—4 fügen sich so vorzüglich zwischen die sie umgebenden beiden Strophen ein und sprechen so beredt aus, was in diesen zwischen den Zeilen verborgen liegt, daß ich mir unmöglich denken kann, Hebbel habe sie bei der ersten Veröffentlichung unterdrückt; sie sind mit bewunderungswürdigem Geschick in das Vorhandene eingeschoben.

Digitized by Google

eigentlich etwas zu erzählen. Und zugleich liegt in jedem Anschlag und in dem, was in den beiden Strophen sich würdig anschließt,[1] eine ganze Reihe lieblicher Begebenheiten und eine Fülle von Leid und Weh. Wir hören die uralte Klage um das verlorene Paradies, um das entschwundene Glück, das nur einmal erblüht, das rein ist, ohne Schatten und Trübung, das voll zuteil wird, ohne einen Wunsch unbefriedigt zu lassen, und über dessen Verlust man sich eben darum nicht zu trösten vermag, weil man deutlich fühlt, daß es nie wieder kommen kann, und daß alles bevorstehende Erfreuliche nur in erborgtem Reize erglänzen und, in seiner fragmentarischen Gestalt zum Vergleich herausfordernd, nicht voll befriedigen wird. Dies sind Überlegungen, die wir anstellen, wenn wir uns über den Eindruck der beiden Strophen Rechenschaft geben, über ihren Stimmungsgehalt, der uns in ihnen auf das Unmittelbarste gegeben wird. Das Weh, das aus ihnen spricht, ist ein „unbewußtes" im Sinne der Unbewußtheit zu nennen, die den Zauber der Jungfräulichkeit ausmacht (vgl. 96 ff.). Der von ihm Ergriffene fühlt, daß er ein Gut von unendlichem Werte verloren hat, aber er weiß nicht, was er verloren hat und warum er es nie wiederfinden wird, er wird sich selbst nicht objektiv, er tritt nicht aus sich heraus, betrachtet sich nicht selbst in seinem Schmerz und zählt uns nicht die Pfeile vor, die sein Herz verwundeten, er gibt keinen Bericht über sein Leid, er schildert es nicht wie ein Berichterstatter, sondern er überträgt es unmittelbar auf uns, wobei wir uns freilich über das klar sind, was er nur ahnt, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können.[2] Wir teilen auch nicht die Unbewußtheit der Jungfrau, sondern wir durchschauen sie, und gerade in unserem Erkennen ihres Nichtwissens von sich liegt hier wie dort das ausschlaggebende Moment; die Naivität der beobachteten Person kommt eben dadurch heraus, daß wir uns über das, was in ihr vorgeht, und wovon sie nur eine mehr oder weniger dunkle Ahnung hat, völlig klar sind. Soviel von den ersten beiden Strophen der ursprünglichen Fassung. Hebbel hat hier den im „Schäfer" (VII. 113/4) angeschlagenen Ton wieder

[1] Auf die leise Trübung „wie nie noch" (4) wollen wir nicht achten.

[2] Verwandt ist das Nichtwissen des Kindes von dem, was ihm zugestoßen ist: die Mutter liegt aufgebahrt, mit Blumen geschmückt, im Sarg, das Kind wünscht, einige der Blumen zu haben, glaubt aber, da die Mutter ihm nicht antwortet, sie schlafe. Es schleicht davon und lauscht von Zeit zu Zeit an der Tür, ob sie noch nicht erwacht ist (VI. 189/90).

Digitized by Google

getroffen, welches Gedicht ich an die Spitze seiner Wesselburener Leistungen stellen möchte.

Der warme und weiche Hauch von unendlichem Liebreiz umflossenen Lebens flaut in den folgenden Strophen (6 ff.) ab, der Dichter wird mit einem Male sich selbst objektiv, d. h. der Klagende tritt aus den Zuständen, die ihn vollständig gefangen hielten, heraus, er hat sie nicht mehr, sondern er berichtet über gehabte oder noch zu habende. Es herrscht hier ein ganz anderer Ton, es ist, als ob wir, von oben anfangend, nachdem wir die duftenden Blumen genossen haben, nun mit einem Male, weiter abwärts gleitend, an die Vase kommen, die die Stiele umschließt. Wir wollen nicht verkennen, daß in den Versen:

„Dann mischt noch in den Herbst der Mai
Den überquellend-vollen Hauch“

und in den Schlußversen unmittelbar Zuständliches sich regt, aber das lebt zum großen Teil von den Zinsen des in den beiden ersten Strophen angehäuften poetischen Kapitals. Was liegt denn in den Worten:

„Nur selten stieg Dein holdes Bild
Mir auf in der erstarrten Brust“ usw.?

Ein Bericht, ein résumé, weiter nichts; man braucht kein Dichter zu sein, um dergleichen schreiben zu können, man braucht nur Geschick und Übung im Verse Machen zu haben. Strophen, wie die beiden ersten freilich, wird der, der nur Versifex ist, schwerlich zusammenbringen. Soviel von des Gedichtes zweitem Teil, von der Vase, wie ich sagte, deren Funktion darin besteht, die lebendigen Blumenwesen zusammen zu schließen, so daß sie nebst einigen Zutaten nun als Ganzes figurieren können.

Wir gehen zu dem interessantesten Teil des Gedichtes über, zu dem von Hebbel später Hinzugefügten (Strophe 2—4). Wie im zweiten Teil des Gedichtes, wird er sich selbst objektiv, aber er hat die alten Zustände wiedergewonnen und tritt nicht aus ihnen heraus, er bleibt in ihnen, trotz aller Reflexion über sie. Wir können hier ein glänzendes Spiel beobachten, das Hebbel treibt, einen Wechsel von Ausströmen in Gefühl und reflektierender, faßt kritischer Durchleuchtung desselben, er erzeugt, so kann man es ausdrücken, die Zustände in aller ihrer uns bekannten Lieblichkeit, er hüllt uns in sie ein und dann, ihre dunkle Unbewußtheit auflösend, durchleuchtet er sie mit seiner nach Grund und Folge

Digitized by Google

fragenden Reflexion, d. h. er gibt uns diejenigen Gedanken und Überlegungen, in die wir vorhin gerieten, als es galt, uns über den Eindruck der beiden ersten Strophen (ursprüngliche Fassung) Rechenschaft zu geben. Diese Reflexion ist als solche durchaus nicht störend, denn einmal erwächst sie dem liebgewonnenen Boden der Zustände, der nicht verlassen wird, und dann erzeugt HEBBEL diese selbst immer wieder aufs neue, sobald er den Strahl der Reflexion auf sie gesendet hat und bevor er die solcherweise in die Flut warmen, quellenden Lebens Getauchten und in neuem Glanze Erstrahlenden wiederum durchleuchtet.

Vers 5 und 6 schließen sich unmittelbar an die durchaus zuständliche, reflexionslose erste Strophe an und erhalten deren Stimmung, sie weiter führend, in der Schwebe:

„Es war in schöner Frühlingszeit,
Als ich Dich fand[1] bei Spiel und Scherz,
Da drängte all' die Lieblichkeit
Sich lind, wie nie noch, an mein Herz.
Du selber warst dem Frühling gleich,
Der nur verspricht, doch nicht gewährt."

Das Drängende, Treibende unbewußt sich erschließenden Lebens kommt deutlich zum Ausdruck; ein leichter Anhauch der Reflexion spielt schon in den letzten Vers hinein, aber er quillt aus dem Boden der Zustände. Nun kommt reine Reflexion:

„Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich
Und von Entzücken nicht verklärt."

Es ist von Übel — und hier kommen wir auf die Sprünge und Risse in diesem Kristall — daß man das ohne weiteres nicht versteht. Indem er sagt, „drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich", wird er sich selbst objektiv, aber ohne aus dem Zustande zu geraten; die Wendung ist höchst vortrefflich, nur ist „Sehnsucht" etwas matt, denn es handelt sich ja, wie das später Folgende lehrt, um den Rausch des Genusses; gleichviel, „bleich" deckt die Lücke und macht alles wieder gut. „Und von Entzücken nicht verklärt" verwirrt; warum kein Entzücken und keine Verklärung? Ist er denn

[1] „fand" hier mit der innigen Färbung, so, wie man von zwei Liebenden sagt, „sie haben sich für's Leben gefunden", also nicht in der allgemeinen und blassen Bedeutung: ich traf mit Dir zusammen, Du warst auch mit dabei, bei all dem Spiel usw.

Digitized by Google

nicht entzückt und verklärt? Man muß diese und die folgende Strophe mit ihren beiden Parallelversen zweimal lesen und „Entzücken" und „verklärt" stärkere Bedeutungen unterschieben, denn es handelt sich um „die Freude, welche nicht berauscht" (auch „Freude" ist etwas matt). „Entzücken" ist also soviel als Verzückung, Rausch,[1] Sinnentaumel (die von aller Sinnlichkeit reine Jugendliebe wird ja verherrlicht) und „verklärt" soviel als berauscht, schwindelnd mir selbst entrückt u. dgl. Der Parallelismus von „Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich" und „Das Weh, das keinen Stachel läßt" ist ja ohne weiteres klar und bedarf nur einer kurzen Erläuterung terminologischer Art: Sehnsucht und Weh' ist — in Hebbels Sprache — dasselbe; wir wissen ja, was er unter Schmerz versteht: ungestillte Sehnsucht nach dem Ideal. Die Sehnsucht, die hier gefühlt wird, die nicht erbleichen macht, weil an den Versuch, sie zu stillen, nicht gedacht wird, und die, weil dieser Versuch unterbleibt, keinen Stachel zurückläßt, hört darum nicht auf, eine Sehnsucht zu sein, d. h. ein ungestilltes Verlangen, nur ist sie selbst eine milde, nicht qualvolle; sie ist allerdings noch ein „Weh",[2]

---

[1] Vgl. dazu den Rausch und die Wollust, die die stille Naturbetrachtung nicht hervorruft (T. 5646), und das von den süßen Schmerzen noch nicht berauschte Mägdlein (VI. 154 19/20).

[2] Wie Hebbel das Wort gebraucht, zeigt deutlich die „Offenbarung" (VI. 205/6), hier heißt es:

„Auf Deinem Grabe saß ich stumm
In lauer Sommernacht;
Die Blumen blühten rings herum,
Die schon Dein Grab gebracht.

Und still und märchenhaft umfing
Ihr Duft mich, süß und warm,
Bis ich in sanftem Weh verging,
Wie einst in Deinem Arm."

Dasselbe VI. 203 102.

Man vergleiche übrigens zu diesem „Vergehen in sanftem Weh" in unserem Gedicht Vers 21/24:

„Nur selten stieg Dein holdes Bild
Mir auf in der erstarrten Brust,
Doch, ward ich einmal weich und mild,
So war ich gleich mir Dein bewußt."

Wir wissen, was Hebbel unter Erstarren, Erfrieren und Auftauen, sich Lösen usw. versteht.

Digitized by Google

aber eines, das keinen Stachel zurückläßt, sondern ein deutlicher Hinweis ist auf den geläuterten Zustand im Jenseits, nicht auf den irdischer Gebundenheit und Unvollkommenheit.[1] Soviel vorgreifenderweise hiervon. Wir stehen bei dem reflektierenden Teil der zweiten Strophe. Es folgt die dritte:

„Es war der Morgen vor dem Fest,
An dem man nur noch Träume tauscht.“

Das führt wieder unmittelbar in die Zustände hinein. Es ist natürlich kein bestimmtes Fest gemeint, wie man beim ersten Überlesen glauben kann, sondern das Eintreten in den bewußten Besitz der starken Freuden heißer Liebe, von denen die zarte Jugend nicht weiß, aber man kann darum wohl kaum von einer Reflexion reden, die von einem außerhalb der hier gegebenen Zustände liegenden Standpunkt auf sie gerichtet ist; Fest ist viel zu unbestimmt, es läßt die Bedeutung, die wir ihm soeben gaben, kaum auftauchen,[2] ja es tritt als Träger einer scharf umrissenen Vorstellung vollständig in den Hintergrund, denn der Vers weist ja nicht auf das Fest selbst hin, sondern auf den Morgen vor ihm, auf die hochgestimmten Gefühle, die die Brust durchströmen, wenn ersehnte und erwartete Ereignisse freudigster und heiterster Art bevorstehen, Gefühle, deren wir uns sehr wohl erinnern, wenn wir, an unsere Kindheit zurückdenkend, etwa sagen, mit wie großer Freude wir das Weihnachtsfest erwartet haben. Es ist diese selige Feststimmung ein später wohl vielfach abhanden kommendes spezifisches Kindergefühl, man freut sich eben, man ist innig beglückt und in gehobenster Stimmung, „im Himmel“, ohne daß die Veranlassung hierzu, das Fest selbst, als ein ganz bestimmt, so und nicht anders ablaufender Vorgang gedacht zu werden brauchte. Im Gegenteil, es trägt den Charakter des Rätselhaften, Verhüllten, vieles Unbekannte Verbergenden.

So auch im Gedicht, dessen dritte Strophe uns in die allgemeine, sich ihres Gegenstandes gar nicht deutlich bewußte hohe Stimmung hineinführt, die, selig und feierlich, ohne zu bedrücken, die Gemüter

---

[1] Ich sage dies nur, um das Weh zu charakterisieren; einen Hinweis auf die Seligkeit nach dem Tode enthält unser Gedicht wohl nicht, da ja vom „schlafen Gehen“ die Rede ist; indessen charakterisiert Hebbel den Zustand, in den er bei dieser Gelegenheit versetzt zu sein wünscht, als Aufschauen zum „Himmel“.

[2] Und das ist gut, denn sie stände im Widerspruch zu den Vorstellungen, die sich an das Erbleichen, den Stachel usw. anschließen.

Digitized by Google

der beiden lieblichen Menschenkinder, die unter dem Gruße des Morgens dahinzuwandeln scheinen, vereinigt. Das unpersönliche, ganz allgemeine „Es war“[1] gibt schon den Anschlag. Es sind die alten, uns vertrauten Zustände, die hier wieder, in neues Leben getaucht, erblühen. „An dem man nur noch Träume tauscht“ ist nur illustrierend, verdeutlichend und bringt nichts Neues hinzu. Dann wieder die uns bereits bekannte Reflexion: Es war

„das Weh, das keinen Stachel läßt“ usw.

Die vierte Strophe bringt einen Vergleich. Der Nachsatz:

„So glichen sich die Stunden auch,
Die uns beglückten, wunderbar“

ist nicht in dem Sinne reflektierend, in dem es Vers 7/8 und 11/12 waren, er ist farblos mitteilend, und es dringt wenig aus dem Vordersatz in ihn hinüber, er wirkt wie ein wenig bedeutungsvoller Appendix, er sagt etwas, das sich eigentlich von selbst versteht und ohne Aufsehen in den Kauf genommen wird. Er erwähnt nur die Dauer der Zustände, die in ihm selbst nicht zu neuem und besonderem Leben erweckt werden, still und geräuschlos fügt er sich allem Vorhergehenden an. Und nun der Vordersatz:

„Wie nur noch grün der Rosenstrauch,
Doch auch schon grün die Nessel war“

(so wunderbar glichen auch die Stunden einander, die uns beglückten). Zunächst der Sinn des Ganzen: Der Rosenstrauch war noch völlig grün, er stand ganz in das zarte Frühlingskleid eingehüllt, das noch nicht mit den später überall hervorleuchtenden Blumenflammen geschmückt war, ein Symbol der keuschen Verschlossenheit der Jugendliebe. Auch die Nessel war noch „grün“, d. h. noch nicht voll entwickelt, noch zart, sie brannte noch nicht, ein Symbol des „Weh's, das keinen Stachel läßt“, und so, gleichmäßig-lieblich, von wilder Glut und herbem Kummer gleich fern, flossen unsere Stunden dahin. Aber damit erschöpfen wir es nicht; Hebbel schreibt nicht:

Wie nur noch grün der Rosenstrauch
Und nur noch grün die Nessel war,

---

[1] Dies „Es war“ ist selbstverständlich nicht identisch mit dem „Es war“ im ersten Vers, sondern bedeutet s. v. a. „Das war“, „Da genossen wir den Morgen“ usw. „Es“ geht auf nichts vorher ausdrücklich Gesagtes, sondern auf den Gefühlsgehalt der Zustände.

Digitized by Google

sondern er schreibt:

„Doch auch schon grün die Nessel war."

Ich vermag in diesem „doch auch schon" nichts zu erblicken, als den Hinweis auf die bevorstehende Trennung, von der in der folgenden Strophe die Rede ist. Zugleich aber bleibt die vorher festgestellte Bedeutung bestehen, denn wenn sie wegfällt, wird das Folgende: „So glichen sich die Stunden auch", unsinnig. Die Nessel ist natürlich identisch mit dem Weh, das einen Stachel zurückläßt, und mit der Sehnsucht, die erbleichen macht, sagen wir, um es übermäßig stark auszudrücken, mit der ewig brennenden, nicht zu stillenden, mit der unersättlichen Gier. Die grüne Nessel ist gleichzusetzen dem Weh, das keinen Stachel läßt, und der Sehnsucht, die nicht erbleichen macht. Die grüne Nessel nun, sofern sie schon grün ist, ist der bevorstehende Schmerz der Trennung.[1] Da die Liebenden von ihm noch nichts wissen, kann HEBBEL den Vergleich aussprechen. Es wird also durch das „doch auch schon" zu dem uns bereits Bekannten, in den vorhergehenden beiden reflektierenden Verspaaren (7/8, 11/12) uns klar Gemachten, etwas ganz Neues hinzugebracht, der Hinweis auf die Zukunft, auf die Trennung. Durch diese Worte wird schon der Schritt angedeutet, mit dem der Dichter die alten Zustände verläßt;[2] noch einmal führt er uns in der 5. Strophe mitten hinein; in der 6. sind wir schon mit ihm draußen, leider ohne in gleich lebendige neue einzutreten; die „Vase" beginnt.

Es knüpfen sich also doppelte, vor- und rückwärts deutende Beziehungen an den 14. Vers. Sehen wir einmal von den ersteren (auf die bevorstehende Trennung gehenden) ab, so haben wir in Vers 13 und 14 ein drittes reflektierendes Verspaar; es bietet ja die uns schon bekannten allgemeinen Erörterungen. Aber der empfindsame Leser dürfte sich sträuben, wenn ich unser Verspaar den beiden in Rede stehenden vorhergehenden gleichsetzen wollte. Der Unterschied scheint mir in folgendem zu bestehen: Jene vorhergehenden Verspaare enthalten zwar dieselben allgemeinen Erörterungen, wie unser Verspaar, aber sie geben sie in Bildern und Tropen,

---

[1] Auch dieser ist ein milder, kein quälender, er ist erhebend, nicht niederziehend, er adelt die Seele, indem er in sie einzieht.

[2] Damit ist durchaus nicht gesagt, daß der Hinweis auf die Trennung das Zuständliche schwächt; das Gegenteil ist der Fall. Wir kommen gleich darauf zurück.

Digitized by Google

die aus Überlegung, aus Reflexion und Abstraktion geboren sind,[1] während unser Verspaar, so sehr es auch Reflexion enthalten mag, aus den Zuständen geboren ist, alle ihre Kraft in sich trägt und, indem es uns stark Anschauliches bietet, in die Zustände unmittelbar hineinführt, während jene anderen in uns ein schemenhaftes Gewoge von Reflexionen erwecken. Noch ein Moment kommt hinzu, nämlich eine Anschwellung, eine Steigerung des Zuständlichen durch den Hinweis auf die Trennung. Von dieser ist, wie gesagt, vorher gar nicht die Rede; es überrascht uns auch nicht im geringsten, wenn wir in der 5. Strophe von ihr erfahren; das muß ja kommen, das liegt schon in der Stimmung des Vorhergehenden von Anfang an, ist in ihr präformiert, stille Wehmut, weiche Trauer über verlorenes himmlisches Glück sind integrierende Bestandteile dieser Stimmung. Solche zunächst nur ganz unbestimmt anklingende Bestandteile werden in den zuständlichen Versen schärfer umrissen, und das gilt ganz besonders von dieser Trauer über verlorenes Glück, die in der 5. Strophe klar und rein hervortritt. Aber schon in dem Anschlag hierzu, in unserem Verspaar, beginnt die Trauer, die uns von Anfang an unsichtbar begleitet hat, Gestalt zu gewinnen, sich für unser Gefühl zu konkretisieren, und ich meine, daß das eine mächtige Steigerung des Zuständlichen bedeutet. Versenken wir uns in dieses und suchen wir uns Rechenschaft zu geben über seinen unmittelbaren Zusammenhang mit den Worten des 13. und 14. Verses, so muß gesagt werden, daß in den Worten „Wie nur noch grün der Rosenstrauch" alle Wehmut des Zurückblickenden, noch einmal von den alten Zuständen völlig gefangen Genommenen, liegt, welche sogleich auf das Natürlichste umschlägt in die Trauer, die zwischen den Worten „Doch auch schon grün die Nessel war", hervorquillt; um es sehr stark auszudrücken: was im vorhergehenden Vers aufgehäuft, emporgegipfelt wird, bricht sich im nachfolgenden. Aber alles ist gedämpft und von mildem Glanze umflossen, keine grelle Farbe, kein lauter Ton, kaum ein keusch verhaltenes Schluchzen, kein Jammern und Wehklagen, und gleich darauf ein retardierendes, beschwichtigendes Betrachten („So glichen sich die Stunden auch" usw.), die Ruhe und Fassung des still Kontemplierenden über uns bringend. Im Verhältnis zu den beiden ersten Versen der 4. Strophe sind die beiden letzten derselben unzuständlich.

[1] **Nicht ganz** gilt dies für „Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich"; hier hat neben Reflexion und Abstraktion eine sehr lebendige Anschauung mitgewirkt.

Digitized by Google

Viel mehr läßt sich über unser Verspaar kaum sagen; wir langen hier rasch an der Grenze der Möglichkeit näherer, beschreibender und zergliedernder Erklärung an. Der Leser wird es inne werden, wenn er das Gedicht im Zusammenhange durchliest, daß sich dieses Verspaar in ganz eigenartiger und besonderer Weise aus allem übrigen heraushebt. Das Verträumte, das in ihm liegt, hat Vers 9 zwar auch, aber es kommt in Vers 13/14 noch etwas Rätselhaftes hinzu, eine ganz veränderte Art der Anschauung, etwas, das sich nicht fassen läßt und bestrickt. Auch das allmähliche Hervortreten (wie — nur — noch — grün, und das Subjekt am Ende) wirkt sehr eigentümlich.

Was soll dieses plötzliche Betrachten konkreter Gegenstände, die auf einmal vor uns stehen (ganz abgesehen von ihrer symbolischen Bedeutung, an die wir ja im Augenblick und zu allernächst gar nicht denken), wo kommt die Nessel her, was will die hier? Und doch, wer würde behaupten wollen, daß das alles nicht wunderbar in das Ganze hineinpaßt, oder daß auch nur ein einziger Strich an diesem Detail nicht „sitzt"? Wir haben in diesen beiden Versen, sofern sie sich an das Vorhergehende anschließen, und sofern die symbolische Bedeutung der Worte nicht berücksichtigt wird, die ja momentan nicht zum Bewußtsein kommt und zum Teil erst durch umständliches Präparieren bloßgelegt wird, eine glänzende Transposition vor uns; der Dichter projiziert die im Vorhergehenden erzeugte Stimmung in Gegenstände, die an und für sich nichts mit ihr zu tun haben, oder er führt uns solche Gegenstände in einer Art und Weise vor, die uns die vorher gehabte Stimmung wieder erweckt. Die Freude, an sich heterogenen Gegenständen eine neue, überraschende und doch wohl bekannte und vertraute Eigenschaft abzugewinnen, die alten Stimmungen in neuer Form und Betonung wieder zu erleben, trägt gewiß zur Steigerung des Genusses viel bei.

Trotz des Erfreulichen, das wir dem Gedicht abzugewinnen imstande sind, werden wir es doch nicht als allseitig gelungen bezeichnen dürfen. Den zweiten Teil kann man als vollwertig nicht wohl anerkennen und im ersten liegt allerdings viel echt dichterischer, viel königlicher Reichtum, aber er ist zum Teil in Kisten und Kasten verborgen, die wir erst öffnen müssen, und selbst da, wo er zutage liegt, ermißt seinen vollen Wert erst der, der ihn lange betrachtet und der schon oft und studierend durch Hebbels Schatzkammern gewandelt ist. Wir könnten uns indessen selbst den Vorwurf der Ungerechtigkeit nicht ersparen, wollten wir diesem Gedicht unsere

Digitized by Google

vollste Anerkennung versagen und wollten wir hierbei vergessen, das hohe Ziel in Anrechnung zu bringen, dem HEBBEL zustrebte. Man denke: Die Summe so zarter, flüchtiger, fernab im Märchenglanze liegender Gefühle, wie die erste, vom Hauche der Unschuld umflossene Jugendliebe in aller ihrer „Unbewußtheit", wie wir es nannten, sie erleben läßt, in wenige, schlichte Worte zu bannen, den Duft, der über die Zustände gebreitet ist, in Klang und Rhythmus festzuhalten,[1] und dann die Reflexe zu malen, die der Glanz jener sonnigen Zeit auf das spätere Leben wirft,[2] und schließlich uns zu zeigen, wie dieser Glanz, am Ende, auf dem letzten, schneeigen Gipfel sich niederläßt, wie ein Sphärengruß, wie eine Offenbarung des Erlösend-Reinen,[3] dem alles Menschlich-Vergängliche entgegenringt, wenn es, aller Last und Not entladen, in befreiender Feierstunde über sich selbst sich erhebt[4] und im Rausche allzu menschlicher Gefühle nach dem Ersehnten und nicht Erlangten ruft[5] — ich meine, einem solchen Ziele zuzustreben, das will etwas bedeuten. Ich habe, wie die Anmerkungen zeigen, indem ich es fixierte, mich an das Gedicht selbst gehalten und damit zugleich die uns hier entgegentretenden Anschauungen HEBBELS über die erste Jugendliebe skizziert, die es verherrlicht.[6]

B. Die Freundschaft.

I. Verwandtschaft mit der Liebe. Spätere Verschmelzung beider.

Auf die enge Verwandtschaft der Liebe und der Freundschaft weist das Distichon hin:

„Freundschaft und Liebe gebären das Glück des menschlichen Lebens
Wie zwei Lippen den Kuß, welcher die Seelen vereint." (VII. 73 .)

Daß HEBBEL auf dieses Distichon Gewicht legte, obwohl es weder dem Inhalte noch der Form nach als besonders bemerk-

---

[1] Vgl. die Verse 1/6, 9/10, 13/20.
[2] Vgl. Vers 21/24.
[3] Vgl. Vers 25 ff.
[4] Vgl. Vers 23/4.
[5] Vgl. Vers 7/8 und 11/12.
[6] Vgl. die von WERNER VII. 276 angeführte Tagebuchstelle: „M Morgen, wenn wir aufstehen, und am Abend, wenn wir zur Ruhe gehen, wir in den Himmel hinein, nicht am lauten, geräuschvollen Tage." und dazu die Gedichte „Menschen-Schicksal" VII. 77/8 und „Das Leben"

werte Leistung angesehen werden kann, zeigt die an HEDDE gerichtete Frage, was er davon halte (Br. I. 18 o ff., vgl. VII. 411 u.). Es kam ihm dabei lediglich auf die „Poesie der Idee" an (vgl. T. 1054, dazu T. 1018 und T. 513, Br. I. 138 i ff.). Das „Glück" des menschlichen Lebens, von dem hier die Rede ist, ist ethischer Natur, es befriedigt die höchsten und heiligsten Triebe des Menschen, seine Sehnsucht nach dem Unendlichen, es stillt seinen „Schmerz". Liebe und Freundschaft lassen die „blutende Wunde" vernarben, die das Leben schlägt und das Jenseits erspart.

Wir stoßen hier auf die Keime eines Gedankenkreises, den HEBBEL später fruchtbringend erweitert hat. Mehr als eine „Gebrochenheit des Lebens"[1] ergibt sich später für ihn eben daraus, daß die Seelen der Menschen nicht „vereint" sind, daß die Menschen nicht „zusammenkommen", daß sie aneinander vorbeileben, sich fremd gegenüberstehen und, im eigenen Ideenkreise befangen und erstarrt, sich nicht gegenseitig geistig durchströmen und belebend durchdringen. Ich erinnere nur an das unglückliche Liebespaar Sekretair und Klara und an die unglücklichen Gatten Siegfried und Genoveva, Herodes und Mariamne, Kandaules und Rhodope. Die Begriffe der Liebe und der Freundschaft verschmelzen in diesem Falle zu einem allgemeineren, weiteren, zu einem Oberbegriffe, zu dem des eins mit sich selbst Seins im andern, zu dem einer Vergewisserung und Bestätigung der eigenen, idealgerechten und einzig würdigen Beschaffenheit, die im andern gefunden werden und ein universelles (nicht individuelles) Glücksgefühl verleihen. Nebenher ist natürlich auch von einer Freundschaft und ganz besonders von einer Liebe die Rede, aber beide Begriffe zeigen auch jeder für sich eine Tendenz, sich ins Allgemeine zu erweitern, sich zu sublimieren. Aus Gefühlen, die zu einem großen Teil als individuelle bezeichnet werden durften, werden Weltgefühle, Monadengefühle, wenn man will, der von ihnen Erfüllte hat weniger das Bestreben, das Unendliche in sich zu fassen und aufzunehmen, als vielmehr, selbst sich in das Unendliche aufzulösen und in dasselbe hinüberzufluten, und zwar nicht in das Unendliche, das über den Sternen thront, sondern in das Unendliche und Göttliche, das „in Lebensfluthen, im Thatensturm" sein eigenes „lebendiges Kleid" sich wirkt. Es hängt dies mit dem veränderten Gottes- und Idealbegriff zusammen (vgl. 82 m.).

---

[1] Nur da, wo ihm das Leben in seiner Gebrochenheit sich zeigt, soll der dramatische Dichter es ergreifen und darstellen (XI. 46 o.). Vgl. T. 3003 u.

Digitized by Google

In dem Gedicht „An Laura“ (VII. 50/1) wünscht der Dichter der Besungenen in der 5. Strophe, daß ihr Leben sanft dahingleiten und „blühen“ möge,

> „Von der Liebe Rosenroth umgeben,
> Von der Freundschaft weichem Myrthengrün“.

Ob es sich dabei um Freunde oder Freundinnen handelt, deren Vers 11 gedacht wird, sei dahingestellt; jedenfalls tritt die Freundschaft neben der Liebe als hohes und erstrebenswertes Lebensgut auf. Der „Quell“ (VII. 16/9) beginnt mit dem ermutigenden Zuruf an einen Pilger, d. h. an den nach dem Ideal strebenden Menschen, sich in seinem Streben nach „Himmelsruhe“ durch nichts beirren zu lassen. Es folgt die Aufforderung, zu dem durch das Erdgefilde rinnenden Himmelsquell (17 13/4) der Freundschaft (17 34) zu wallen. Aus ihm wird der Pilger Himmelsnektar trinken (21/2) und im Schatten seiner Bäume wird ihm die „Rose goldner Himmelsruh' erblüh'n“ (29/32). Vgl. die Himmelsruh' Vers 4. In den Armen des Freundes wird er vor Freude weinen, sein Sehnen wunderbar gestillt fühlen und nach lieblichen Träumen ein himmlisches Erwachen genießen (17 35—18 44). Die folgenden Verse sind an „edle Seelen“ bzw. an einen „Edeln“ (59) gerichtet und fordern auf, in unwandelbarem Selbstvertrauen durch Schmerz der Freude, durch Nacht dem hellen Licht zuzustreben, da Morgenrot und sanfter Tod auf Dunkel und stürmisches Leben folgen. Die nächsten Strophen (18 57 ff.) bringen eine uns schon bekannte Auseinandersetzung über das Grab, d. h. den Tod, der sittliche Vollendung bewirkt und uns in den Garten führt, „wo einst Form und Geist erquoll“, und wo „zusammen verschmilzt“, „was getrennt auf Erden war“. Der Schluß lautet:

> „Laß uns freudig sterben,
> Wenn ein treuer Freund
> Nur an unserm Grabe
> Eine Bruderthräne weint!
>
> In dem Arm der Freundschaft
> Schläft man ruhig ein —
> Lieblich wird das Träumen,
> Schön, ja schön, der Morgen sein.“

Die Freundschaft tritt hier als idealähnlicher Zustand auf, als ein Vorstadium der Seligkeit und ein Übergangsgebiet zwischen Himmel und Erde, als irdische Verwirklichung des Ideals. Zu den zwei letzten Strophen kann auf die Ode „Der Kirchhof“ verwiesen werden

Digitized by Google

(VII. 100). Der ziemlich verunglückte Schluß derselben, der dem Ganzen eine unerwartete Wendung ins Lächerliche geben soll, berechtigt uns nicht, die vorher ausgesprochenen Gedanken, weil auf den Schluß hinarbeitend, als nicht verwertbar unberücksichtigt zu lassen. HEBBEL spricht hier, im Gegensatz zur „Furcht des Todes" und zum „Schauder vor der Unendlichkeit" (17/8), von der „Furcht des Grabes, ach, des kalten", von der Furcht, „so einsam, so freundlos, zu sterben" (19/20) und „ohne das Opfer der Freundschaft, die Thräne", ins „letzte Bett" „gestreckt" zu werden (14/6). Vorher heißt es:

„Die kahlen Bäume stierten mich seltsam an,
Wie aufgestand'ne Todte, die nur den Sarg,
Nicht Ruh', erhielten . . ." (5/7.)

Es dürfte dies wohl mit dem freundlosen Sterben in Zusammenhang zu bringen sein[1] („In dem Arm der Freundschaft schläft man ruhig ein"). Es scheint hier auf den Zwischenzustand angespielt zu werden, auf die Zeit zwischen Tod und Auferstehung, auf das „liebliche Träumen" (VII. 19 75); vgl. 46. Den Gehalt der Seligkeit selbst vermag der Mangel der Freundschaft nicht zu verkümmern.

Wichtiger ist das Gedicht „Die Freundschaft" (VII. 21/2). HEBBEL schildert hier zunächst einen chaotischen Weltzustand, in dem noch nicht Sänger von der Liebe, „dem Himmelsbalsam für den Erdenschmerz", sangen, und „noch kein Freund an Freundes Busen ruhte" (1/7). Da wandelte die Liebe[2] herab, „und weinend trat die Tugend ihr entgegen". Beide beschließen, den Menschen zu beglücken,

„Und liebend flößten sie aus ihrer ew'gen Fülle
In's kalte Herz den wärmsten Abglanz göttlicher Gefühle,
Der Freundschaft edlen Trieb, den hehren Stral vom Himmelsmorgenroth".

Die folgende Strophe preist die himmlische Wonne der Freundschaft. Durch sie, so heißt es, wurde der Mensch dem Menschen entrissen, d. h. der Mensch wurde sittlich erhoben, er wurde, sofern er ein

[1] Verwandte Gedanken fanden wir bereits im „Requiem" (75); ich meine die Bedürftigkeit der Toten, von den Überlebenden geliebt zu werden. Der Schilderung ihrer weiteren Schicksale liegt eine der Jugendzeit HEBBELS völlig fremde Anschauung zugrunde.

[2] Hiermit ist wohl nicht die göttliche Liebe gemeint, „die ewig wandellose Güte" (VII. 77 19), sondern ein der Liebe wie der Freundschaft zugrunde liegendes Allgemeingefühl, „welches die Seelen vereint" (vgl. 118 u., 119 o.). Der Spender desselben ist Gott.

Digitized by Google

aus dem Lichtmeer der Geistersonne Geborener ist, sich selbst, als einem der Macht des Staubes Unterworfenen, entrissen, das Unendliche wurde in ihm zum Leben erweckt, der Mensch „thaute auf“, wenn man will. Aber der Teufel sieht dies voll Haß mit an. Er stiehlt der Liebe den „Schleier“ und der Tugend den „Schein“ und schmückt mit beiden zu schändlicher Täuschung den ärgsten Teufel der Falschheit, der nun den Glauben ermordet und die Unschuld vergiftet. Das Gedicht schließt folgendermaßen:

„O hör', o hör' es, unerfahrne Jugend, —
Nicht ohne Glauben, ohne Tugend
Grünt Dir der Freundschaft Segenspalme[1] nicht —
Und linderte Dein Freund Dir tausend Schmerzen,
Vermag er, frevelnd mit dem Heiligsten zu scherzen — — —
O flieh ihn, flieh ihn, eh' das Herz Dir bricht!“

Man sieht, wie hier die Freundschaft als irdische Verwirklichung des Ideals aufgefaßt wird. Wie die Liebe, ist auch sie nicht „ohne Tugend“ möglich. Der von Gott gesandten Liebe (s. 121 Anm. 2) tritt die Tugend „weinend“[2] entgegen, d. h. sie fühlt sich abgetrennt vom Ideal. Die Liebe tröstet sie, bricht den Bann der sie gefangen haltenden „Formen“, löst sie aus ihrer Erstarrung[3] und macht so — hier, indem sie Freundschaft spendet — das Leben zu einem Gefäß des Göttlichen, zu einem ethisch wertvollen Zustande, der wert ist, gelebt zu werden.

Das Tugendhafte der Freundschaft dürfte darauf beruhen, daß die Freunde einmal „mit des eig'nen Herzens wärmstem Blute“ „in Noth und Tod“ einander beistehen (8/9) und anderseits nicht mit dem „Heiligsten scherzen“ (41), also etwa keine leichtfertigen, unsittlichen Gespräche[4] führen, die einen Mangel an sittlichem Ernst verraten, daß sie nicht sinnlichen Genüssen nachgehen usw., sondern sich in der Annäherung an das Ideal gegenseitig fördern. Daß der Freund nicht tugendhaft sein und doch „tausend Schmerzen lindern“ kann, beruht auf der List Satans, der das Böse in trügerischen

[1] Man erinnert sich, daß dem Siegreich-Vollendeten im Jenseits eine Palme (auch Krone und Kranz) überreicht wird, als Lohn für seine Tugend.

[2] Vgl. die „weinende“ Unschuld, VII. 67 10 (ebenso VII. 66 2), bei der es sich um Trennung vom Ideal handelt. Weinen ist Folge der „Sehnsucht“, des „Schmerzes“.

[3] Man kann hierzu an das freundlose Sterben erinnern (121 o. m.).

[4] Vgl. das Gedicht „An Laura; über ihren Blick bei dem Anhören leichtsinniger Redensarten“. VII. 50/1.

Digitized by Google

Schein gehüllt hat. Die allgemeine Fassung (Hebbel spricht immer von Tugend schlechthin) zeitigt eine gewisse Unklarheit; man weiß nicht recht, was die Freunde tun und lassen sollen.

2. Charakteristik des in Liebe und Freundschaft ersehnten Ideals.

Die Klänge einer Violine[1] erwecken im Dichter das Gefühl, als ob zu jedem von ihnen in seinem Herzen „viel Brüder" schlummerten, und erfüllen ihn mit unendlicher Sehnsucht, von der er wünscht, daß sie im wesentlichen ihrem Inhalte nach unbewußt bleiben möge, denn

„Solch Weh' und solch ein Sehnen
Trägt keine lebendige[2] Brust".[3]

Bevor er diese Überlegung anstellt, wünscht er, die Violine möge sich beleben;

„Da würde Alles heilen,
Was jetzt zu reißen bebt!
Da wär' der Freund gefunden,
Der Deinen Schmerz versteht,
Der blutet an gleichen Wunden,[4]
Der lächelnd mit Dir vergeht!" (VII. 120/1.)

Man sieht, was die Freundschaft bietet, ist durchaus kein ausschließlich irdisches Glück, geht im irdischen Kreise nicht auf. Sie ist eine Repräsentantin des idealen Zustandes, sie lindert die Schmerzen, die das Jenseits erst völlig aufhebt, und weist deutlich über das diesseitige Leben hinaus.

Zur Erläuterung der Bedeutung der Worte „bluten" und „Wunde" und des in der Liebe, wie in der Freundschaft hervortretenden Allgemeingefühls der Sehnsucht, Seele mit Seele zu vereinen, sei das Gedicht „Die Seele"[5] (VII. 125 u.) angeführt:

---

[1] Vgl. die spätere Ansicht über die Musik (P. 238ff.).

[2] Erst im Jenseits wird der Gegenstand des Sehnens erfaßt, werden das Sehnen und das Weh zur Freude.

[3] Noch stärkeren Ausdruck findet dieser Gedanke in den uns bekannten Versen:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub." (VI. 293 132/3.)

Man vergleiche das dazu gehörige Gedicht und 67.

[4] Blutende Wunden sind immer Folge der Sehnsucht.

[5] Es ist, scheint mir, sehr wohl möglich, daß es an Elise gerichtet ist; vgl. das im VII. Band folgende „Gebet", das auf Elise geht (VII. 415 m.).

Digitized by Google

Die Seele.

„Wunden werden nicht geschlagen —
Ach! sie selbst ist eine Wunde,
Die man lange schon getragen,
Bis in einer heil'gen Stunde
Die verwandte Seele naht,
Die, indem sie unverweilt
Sich und uns auf ewig heilt,
Ausersehen ist, zu sagen,
Daß man längst geblutet hat!"

Der erste Vers bietet eine Antezipation des Resultates dar. Den Inhalt des Gedichtes können wir etwa folgendermaßen wiedergeben:

Unsere Seele leidet an einer beständigen Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der „sie allenthalben als Gottheit umgebenden, nicht durch Raum und Zeit, also auch durch den Körper nicht gefesselten, rein geistigen Kraft, von welcher sie ausgeht und zu welcher sie zurückkehrt" (T. 90). Sie sehnt sich beständig nach dieser rein geistigen Kraft, deren ungehindertes, durch die starren Formen des Lebens nicht beeinträchtigtes Walten die endliche Verwirklichung, die Realisierung des Ideals im Tode, verbürgt, sie sehnt sich nach der Gottheit, sofern diese die Hüterin aller der im Tode zu erlangenden Güter ist, deren Besitz die Summe aller Wünsche befriedigt und die höchste und reinste irgend mögliche und denkbare Glückseligkeit spendet. Die Seele sehnt sich nach dem Ideal, sofern dieses der Inbegriff aller erstrebten und höchsten Freude ist, von der wir durch das Erdendasein abgetrennt sind.[1] Am reinsten offenbart sich im irdischen Leben dieses Ideal in den himmlischen und heiligen Lebensgütern der Liebe und der Freund-

[1] Hier liegt auch der Unterschied von der späteren Ansicht: „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All los gerissen wurden, um als Polypen-Glieder ein Einzeldaseyn zu führen" (T. 3736). Hier ist nichts mehr von „Seligkeit", höchstem Glück u. dgl. zu spüren, sondern es handelt sich lediglich um die monadale Beschaffenheit, um die einzig mögliche Stellung des Einzelnen zum Weltganzen, nicht um sein „Glück" usw. Die Einsicht in die Notwendigkeit dieser Stellung hat eben jeder als sein Glück anzusehen, als seine Seligkeit, und solange er dies nicht vermag, ist er noch nicht „fertig", hat er noch keine „Form". Jedenfalls aber ist dieses Glück nicht identisch mit demjenigen, das er als Mensch, etwa in Liebe und Freundschaft, zu erlangen suchte. Der Himmel hört später auf ein eigentlicher „Himmel" zu sein, wo eitel Freud' und Wonne herrscht, er wird zu einem etwas frostig anmutenden Tempel der Weisheit.

Digitized by Google

schaft (und außerdem in der Mutterliebe), die ja auch das Ziel aller irdischen Wünsche erreichen lassen:

„Was Du Dir je ersehntest und erträumtest
Von Himmelswonnen und von Erdenlust —
Womit die dunkle Zukunft Du umsäumtest —
Als Mädchen sinkt's Dir an die Brust!" (VII. 98 m.)

In Liebe und Freundschaft begegnen sich die „verwandten", d. h. die am gleichen „Schmerze" krankenden Seelen (die Bösen sind natürlich ausgeschlossen) in reinster ungetrübtester Vereinigung, und darum sind diese Lebensgüter ein Vorahnen des Lebens im Jenseits, eine Art Noviziat für die Ewigkeit, darum reden sie die verständlichste Sprache, deren sich die Gottheit den ihr Zustrebenden gegenüber bedienen kann. Tritt der Mensch in ihren Zauberkreis ein, naht sich ihm die verwandte Seele, so werden ihm seine heiligsten Wünsche, die in unbestimmter Sehnsucht schweiften, deutlicher, indem sie ein bestimmteres Ziel vor sich sehen, er begreift das Göttliche selbst genauer und nähert sich ihm, seine Gegenwart fühlend. Da dies auch von der verwandten Seele gilt, so heilt diese, indem sie ihn heilt, zugleich sich selbst, und zwar insofern auf ewig, als beide nun für alle Zeiten einen deutlichen Begriff des Ideals und einen klaren, bewußten Zusammenhang mit ihm gewinnen. Indem sie ihre ganz allgemeine Sehnsucht nach dem Unendlichen verstehen lernen, dürfen sie von sich sagen:

„Ich kann durch mich nur untergehen,
Und nie durch meine rauhe Bahn!" (VII. 124 7/8.)

und hinzufügen, daß sie genau wissen, warum. Zugleich aber begreifen sie, daß sie „geblutet", d. h. eben jenes Höchste immer ersehnt und herbeigewünscht haben, dessen sie jetzt durcheinander teilhaftig werden, und daß ihre Seelen „Wunden" waren, die sie schon immer trugen, Wunden, die ihnen nicht erst „geschlagen" zu werden brauchten, sondern die eine Eigenschaft ihrer Seelen selbst waren, nämlich jene allgemeine Sehnsucht nach dem Heimatlande, aus dem wir hervorgehen, jene Sehnsucht, die der sittliche Mensch, eben vermöge seines unlösbaren Zusammenhanges mit dem Göttlichen, immer fühlt, die ihn nie verläßt und ihn auf das hohe Ziel seiner Bestimmung hinweist.

Im Anschluß hieran sei an eine berühmte Briefstelle erinnert, eine der glänzendsten, die Hebbel geschrieben hat, welche zeigt, wie er in der tiefsten Verzweiflung an Gott und der Welt nicht

Digitized by Google

jenes Bedürfnis, eben jenen „Schmerz“, jene Sehnsucht nach dem Höchsten aufgibt, die ihm in der Jugend so rasch und leicht den Himmel erschloß und die ihm später die Kraft verlieh, sich aufrecht zu erhalten und jenen ehrenvollen Frieden mit der Welt zu schließen, den wir sein System nennen. Er schreibt an Elise über eine Todeskrankheit, an der er darniederliege und bezeichnet diese Krankheit zugleich als „die Quelle seines, wie jedes, höheren Lebens“ und seine Schmerzen als „Geburtswehen seiner höchsten Genüsse“ (Br. I. 198 23 ff.). Diese Krankheit selbst ist „das Zusammenfließen alles höchsten Elends in einer einzigen Brust; es ist die Empfindung, daß die Menschen so viel von Schmerzen[1] und doch so wenig vom Schmerz[2] wissen; es ist Erlösungs-Drang ohne Hoffnung und darum Qual ohne Ende[3] (Br. I. 191 16 ff.).

3. Das Hebbel nicht sicher angehörige Gedicht „Sängers Sterne“.

Auf die enge Verwandtschaft von Liebe und Freundschaft wird in dem Gedicht „Sängers Sterne“ (VII. 238/9) hingewiesen, das auch darum für Hebbel in Anspruch zu nehmen sein dürfte, weil die darin ausgesprochenen Gedanken und die Fassung, in der sie uns entgegentreten, eine auffallende Verwandtschaft mit den um dieselbe Zeit erschienenen Gedichten Hebbels zeigen.

a) Die vor allen Anfechtungen schützende Kraft der Liebe und der Freundschaft.

In bezug auf Liebe und Freundschaft heißt es da:

„Denn Liebe und Freundschaft geh'n Hand in Hand,
Sie sind verschwisterte Triebe —
Sie begleiten den Sänger auf seiner Bahn,
Sie führen ihn zum Himmel hinan.“ (VII. 239 27/30.)

Setzen wir für „den Sänger“ „den Menschen“, so enthalten diese Verse uns längst Bekanntes und bedürfen nach dem vorher Erörterten keiner weiteren Erklärung. Daß hier der Dichter oder Sänger als derjenige auftritt, welcher der Segnungen beider hoher Lebensgüter

---

[1] Schmerzen im gewöhnlichen Sinne, Leiden, die der Unvollkommenheit der Welt entstammen und diese selbst zum Jammertale machen.

[2] Sehnsucht nach dem Unendlichen, die, um in Hebbels Sprache zu reden, das Ersehnte zum „Magneten“ macht, der den sich Sehnenden emporzieht.

[3] Vgl. P. 25 ff. (e).

Digitized by Google

vorzugsweise teilhaftig wird, hängt mit der Stellung des Dichters zusammen, von der wir noch zu handeln haben werden. Ganz allgemein können wir vom Dichter, d. h. von Hebbel sagen, daß er in seinen Jugendgedichten erscheint als ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, des Ideals, und so kann es nicht überraschen, wenn uns gesagt wird, daß die irdischen Verwirklichungen des Ideals vorzugsweise auf ihn ihre erhebende und befreiende Wirkung ausüben. Ich füge noch hinzu, daß Hebbel die Tätigkeit des Dichters folgendermaßen charakterisiert:

> „Aus dem Meer der Zeit
> Fischt er die Perlen der Ewigkeit.“ (VII. 58 o. $_{9/10}$.)

Wir wissen, daß damit der ethische Gehalt der irdischen Erscheinungen überhaupt gemeint ist.

Zum 2. Vers unseres Gedichtes: „Wenn Stürme ihn tosend umbrausen“ vgl. VII. 9 $_{3}$: „Und Stürme umbrausen das Leben“, 12 o. $_{5}$[1]: „Welch' Ungewitter den Menschen umgiebt“, ibid. $_{7}$: „Wie rauschet und brauset die stürmische Flut —“, 15 $_{31}$: „Der Stürme Tosen“ und 20 $_{30}$: den „rauhen Sturm“, der die Rose der Liebe geknickt hat. Wenn Stürme den Dichter tosend umbrausen, so ist ihm doch „ewig die Furcht entfloh'n“, er schaut „ruhig hinaus in die stürmische Nacht“ (238 $_{6}$), „Er schreitet doch lächelnd und harmlos dahin“ ($_{12}$), im Hinblick auf die drei Sterne (die himmlische Leier, also die Dichtergabe, die Liebe und die Freundschaft), die aus des „Himmels heiteren Höhen“ ihm lieblich herabschimmern. Dem (im Gedicht „Sehnsucht“) nach Liebe Lechzenden lächelt ein liebliches Bild in der Ferne,

> „Es stralt so heiter, so engelmild,
> Doch Orcane umbrausen mich furchtbar wild.“ (VII. 9 $_{13/4}$.)

Erhört ihn aber die „Göttliche“, heilt sie, wie wir sagen können, seine Wunde,

> „Dann fürcht' ich die Stürme des Lebens nicht mehr —
> Durch Nacht und Nebel schreit' ich einher,
> An Deiner Brust zu erwarmen.“ (VII. 10 $_{18/20}$.)

Zur „Nacht“ (238 $_{6}$) vgl. 9 $_{3.9}$.

---

[1] Die folgenden Angaben beziehen sich alle auf den VII. Band.

Digitized by Google

b) Verachtung nicht auf das Ideal bezogener Güter. Das Gedicht für ein Ringreiterfest.

Der knechtische Sinn (238 11), der erbebt, wenn die Stürme brausen, und der „Sclavensinn" der „niedern Seelen" (239 32/3), die für das „entbrennen", was der Dichter „vermißt" (= nicht hat und nicht braucht), weil er das besitzt, was in Wahrheit das Höchste ist und allein „glücklich" (239 34) macht, treten im Zusammenhange als ethisch höchst minderwertige Eigenschaften auf, als welche wir sie bereits kennen. Vgl. hierzu die „Sclaven", deren „Geist" „dem Sinn" (den Sinnen) unterliegt (VII. 15 53/4) und den feigen Troß der „Sklaven", dem es nicht gelingen wird, den Preis zu erringen.

> „Wer nicht freudig opfert den höchsten Glanz,
> Nie schmückt den würdig des Glückes Kranz!!!" (6 70 ff.)

„Kühn verachtend Tand und Stand" (16 78) wandeln die Tugendhaften dahin. Wer nur „festen Schrittes" geht (also nicht feiger Sklave ist), hat die höchste Majestät,

> „Und hat er gleich nicht die irdische Lust:
> Er trägt den Frieden in seiner Brust." (5 32/3.)

Zu dem Gedicht für ein Ringreiterfest, aus dem diese Verse stammen, ist zu bemerken, daß HEBBEL verschiedenes darin anbrachte, was gar nicht zur Sache gehörte, so die Betrachtung über das Leben (15 20 ff.), die nur anfangs eine schwache Beziehung zum Ringreiten aufweist, im übrigen aber ganz selbständig für sich dasteht, ebenso die an den König (7 u., 8 o.) und an den Führer (8. u., 9 o.) gerichteten Verse. Besonders deutlich wird der Wechsel des Aufgebens und Wiederaufnehmens der Beziehung zu dem ländlichen Feste in den Versen 6 58/75. Die Verse 60/1. 66/9. 72/5 springen ab, die übrigen erhalten die Beziehung aufrecht. Was haben z. B. die „Sklaven" (73) mit dem Ringreiterfest zu tun! HEBBEL ergriff, wie man deutlich sieht, mit Freuden die Gelegenheit, hier seine ethischen Ansichten über Welt und Leben auszusprechen, in sein eigenstes Gebiet abzuschweifen, ohne auf den Anlaß, für den das Gedicht geschrieben war, unausgesetzt Rücksicht zu nehmen.[1] Der „höchste

[1] Man vergleiche hierzu die HEBBEL nicht sicher angehörige „Anekdote" IX. 14 o. Hier überreicht ein Dichterling einem großen Dichter ein Gelegenheitsgedicht und wird mit den Worten tadelnd abgefertigt: „O ja, für die Gelegenheit mögen Ihre Verse sich eignen." HEBBEL wollte eben nicht auch nur „für die Gelegenheit" schreiben, sondern etwas „Ewiges" hinzutun.

Digitized by Google

Glanz“ (6 74), der geopfert werden muß, damit man den Kranz des Glückes würdig tragen könne, ist die „irdische Lust“ (5 52), der Glanz der Mächtigen, der nicht die wahre Freude unter ihren goldenen Kronen weilen läßt (6 66/7); Ehre und Ruhm, die mit Unrecht getragen werden (5 51, 6 55), sind der irdische Prunk, „der Erde Tand“ (238 15), „Tand und Stand“ (16 78), sie sind das, „was dem Sclavensinne das Höchste ist“ (239 33), auf das eben der verzichten muß, der „in's Reich des Ideals hinaus sich drängt“ (7 110).[1] Mit Recht macht Kuh in der Biographie I. 129 m. darauf aufmerksam, daß Hebbel in den Eingangsversen Anspielungen auf seine gedrückte Lage und seine geheime Zuversicht in den festen, sichern Gang, den er geht, und auf die Ansprüche, die er den erlittenen Zurücksetzungen gegenüber im stillen erhob, untergebracht habe. Das ist sicher richtig und führt uns wohl auf die tiefste, psychologische Wurzel, über deren Beschaffenheit und ernährende Funktion sich Hebbel vermutlich selbst nicht klar war — wie hätte er sonst in seinen Gedichten das Dulden so angelegentlich empfehlen können — aber wir dürfen den ethischen Gehalt seiner Aussprüche nicht darüber vergessen, auf den es uns hier vorzugsweise ankommt. Man sieht gerade bei diesem Festgedicht mit unverkennbarer Deutlichkeit, wie mächtig seine ethischen Überzeugungen in ihm arbeiteten, wie er in ihnen unausgesetzt lebte und wie sie die Grenze, die die Gelegenheit ihm zog, überfluteten.

c) Weitere Übereinstimmungen. Hinweisung auf die Stellung des Dichters.

Wenn der Dichter zur „himmlischen Leier“ greift, wenn „göttliches Feuer“ ihn „durchglüht“ und der Erde Tand ihm „entflieht“ (238 14/6), so befindet er sich in einem Zustand der Idealnähe, in welchem das Schicksal keine Macht über ihn hat (238 13. 18);

> „Im eigenen Busen trägt er sein Glück,
> Eine Welt voll himmlischer Wonne:
> Da waltet die Liebe — es stört kein Geschick —“ (239 19/21.);

im Innern des Menschen knüpft sich sein Zusammenhang mit dem Ideal. Vgl.: „In eig'ner Brust ein höh'rer Richter thront“ (3 22) (dieser Richter ist das Gewissen [vgl. 3 14], die Aktivität der Freiheit

---

[1] „Höchste“ (6 14) ist also e sententia der zu Belehrenden gesagt.

gegen das Böse, sofern es lockt, wie man sagen kann). Im sittlichen Zustand des Glückes, das des Dichters Brust erfüllt, in dieser „Welt voll himmlischer Wonne“,

„. . . wüthet kein Haß — er gehört der Zeit,
Nur die Liebe herrschet in Ewigkeit.“ (239 23/4.)

„Liebe wieder ganz allgemein. Vgl. 13 28, wo der Haß (neben dem Neide und der Verleumdung) als Laster genannt wird, und:

„Alles Große schwebt erhaben,
Schwebt hoch über Raum und Zeit,
Aller Endlichkeit entladen
Wallt es hin zur Ewigkeit.“ (15 41/4.)

Die Liebe „hebt den Schleier der Zeit“ (37 30) usw. (vgl. hier 34 u. ff.). Zum „Rosenband“ der Freundschaft (239 35) vgl. die „Rose“ goldner Himmelsruh', die dem erblüht, der im Schatten der Bäume ruht, die den Himmelsquell der Freundschaft umstehen (17 31. 13/36), und zu „des Lebens ersten Juwelen“ (239 36) den „Edelstein“ echter Tugend (16 66). Damit genug. Wenn wir die symbolische Bedeutung der Worte berücksichtigen — und wir schießen gerade bei der Betrachtung der Jugendwerke unvermeidlich neben das Ziel, wenn wir dies unterlassen — so steht das Gedicht durchaus nicht im Widerspruche mit gleichzeitig entstandenen Gedichten Hebbels.

Auch mit den Ansichten, die Hebbel etwas später über den Dichter oder Künstler aufgestellt hat, verträgt es sich, wenn auf seine eigentümliche Stellung zur Welt nicht eingegangen wird, wie dies etwa im „Dichterloos“ (58) der Fall ist. Aber es sollten in „Sängers Sterne“ wohl überhaupt keine Reflexionen über die Poesie und den Poeten angestellt werden, sondern der Dichter preist seine eigenen Sterne in den ihm geläufigen Ausdrücken und fühlt sich dabei als Dichter, als Priester des Ideals, ohne es auszusprechen: er handelt von seiner persönlichen Stellung zu seinen Sternen im allgemeinen. Die Novelle „Der Maler“ (1832) vertritt nicht eine entgegengesetzte Auffassung: Der Künstler soll das ihm vorschwebende Idealgleiche (in der Novelle symbolisiert durch die Geliebte), das er zu gestalten hat, wohl sehnsuchtsvoll verlangen, aber nicht im wirklichen Leben besitzen wollen. Damit ist nicht ausgesprochen, daß die Liebe nicht zu den Sternen des Künstlers zu zählen ist, denn gerade sie begeistert im „Maler“ Raffael zu seinen unsterblichen Schöpfungen.

C. Die Mutterliebe.

1. Hoher sittlicher Wert des Verhältnisses der Mutter zum Kinde.

Schon frühe tritt die Mutterliebe in HEBBELS Gedichten als das auf, was wir eine irdische Verwirklichung des Ideals genannt haben. Es handelt sich aber dabei um noch unerwachsene Kinder bzw. um Säuglinge.

Der Tod, der die Freuden der Seligkeit spendet, wird mit der Mutter verglichen, „die ihr Kindlein weckt" (VII. 41 22), die Sonne, die am ersten großen Tage ihr Licht liebevoll auf die Erde gießt, mit der Mutter, aus deren Brust dem neugeborenen Kindlein Milch fließt (VII. 62 u. 5 ff.). Das Kind stirbt der Mutter nach (VII. 66 u., 67), die Mutter dem Kinde (VII. 76). Die „Weihnachtsgabe" (VII. 78/9) und „Der Knabe" (VII. 116/7) sind Pendants; dort genügt das Gebet des Kindes, Gott möge die Mutter beschenken, um den Tod derselben sogleich herbeizuführen (der Tod ist „die beste Weihnachtsgabe"), hier stirbt der Knabe, d. h. er erwacht nicht mehr, nachdem ihn die Mutter früh zu Bett gebracht hat, damit er fröhlich aufstehe (vgl. 25/6, 50/1). „Mein Glück" (VII. 58) vergleicht das Lebensglück mit der Mutterliebe. Vgl. dazu „Des Lebens Höchstes" (VI. 340), früher „Mutterliebe" betitelt, und die Anmerkung dazu (VII. 329/30). „Mutterschmerz" (VII. 127/8) und „Das Kind" (VI. 189/90) bringen bedeutsame, uns hier interessierende ethische Beziehungen nicht zum Ausdruck.

Verwandtes bieten „Leben und Traum" (VII. 157/8) (vgl. die Anm. VII. 422 m. u. und hier 69) und das 52 ff. schon besprochene „Stillste Leben" (VII. 140/1). In beiden Fällen werden Mutterliebe und der Zustand seligsten, schmerzlosen Glückes identifiziert. Das zweifelhafte Gedicht „Der erste und der letzte Kuß" (VII. 241/2) deutet auf das Wiedersehen von Mutter und Kind nach dem Tode hin und schließt mit einer sich hieran passend anfügenden allgemeinen Betrachtung.

2. Minder bedeutsame Stellung des Vaters.

Das Verhältnis zwischen Vater und Kind erscheint dagegen weniger in himmlischen Glanz getaucht, was offenbar mit HEBBELS Beziehungen zu seinem eigenen Vater zusammenhängt; er hat von ihm wohl kaum jemals etwas erfahren, das ihn mit dem Gefühle

Digitized by Google

seligsten Glückes erfüllen konnte. Vom Fluche der Mutter ist nirgends die Rede, wohl aber vom Vaterfluch. Wir berührten diesen Punkt schon (27 m.).

Wir haben hier den Gegensatz einer ernsten und würdigen, sittlich ganz gewiß vollwertigen Beziehung und eines überaus innigen Verhältnisses, dessen Segnungen als unmittelbarer Erguß des göttlichen Waltens aufs tiefste empfunden werden, der die Beteiligten mit himmlischer Sehnsucht erfüllt, sie läutert und erhebt und in eine Nähe zum sittlichen Ideal bringt, die ihnen den Übergang ins Reich der Vollendung zu einem erwünschten und beglückenden Hinübergleiten in den letzten und höchsten, längst ersehnten und vorgefühlten Zustand der Verklärung macht. Von der Vaterliebe läßt sich dergleichen nirgends nachweisen.

Wenn Hebbel den Tod, der dem Tugendhaften die Pforten des Himmels öffnet, mit der Mutter vergleicht, die ihr Kind weckt, und anderseits von „Gottes Vaterhuld“ spricht (VII. 10 s), ein mutterloses Kind Gott als „Du Vater dort oben, mein Vater Du“ anreden läßt (VII. 66 s) und auch sonst Gott als „Vater“ bezeichnet (z. B. VII. 156 u., 157 o.), so ist daraus nicht eine allseitige Gleichwertigkeit von Vater- und Mutterliebe abzuleiten. Nur die Mutterliebe kann durchaus göttlich genannt werden, denn daß Gott „Vater“ genannt wird, hängt mit dem Sprachgebrauch („Vater unser“ usw.) und mit der formelhaften Bezeichnung Gott-Vater zusammen. Als etwas ethisch Minderwertiges im Vergleich zur Mutterliebe, ist die Vaterliebe damit nicht charakterisiert; jene ist nur für Hebbels Gefühl die weitaus sympathischere Form, in der dem Kinde Liebe zuteil wird. Wenn der junge Dichter sich eine ideale Welt erträumt, die nach seinen Begriffen den Stempel höchster Vollkommenheit trägt, der nichts fehlt, was sein heiligstes Sehnen herbeiwünscht, so wird das eine vorwiegend von Liebe, Freundschaft und Mutterliebe erfüllte sein. Diese drei höchsten Lebensgüter sind es, in denen sich für sein Gefühl das am reinsten verkörpert und am unmittelbarsten genießen läßt, was ihm als höchster sittlicher Gehalt der Welt erscheint.

Der Vater, der in dem Gedicht „Das Kind“ (VII. 74/5) auftritt, ist Gott. Der Schauplatz des Erdendaseins, die „Trauerwelt voll Mängel“ ist „Vaters Garten“ (der Garten des irdischen Vaters,

„Wo nur wenig Blumen blüh'n
Und nur wenig Vögel singen,
Welche bald vorüberzieh'n.“

Digitized by Google

Er steht im Gegensatz zum Himmel, nach welchem das Kind sich sehnt, und in den der Vater, Gott, es führt. Hier blühen die Blumen üppig und es singen Vöglein, „die nicht mehr vorüberzieh'n" (74 24/8). Es ist zu beachten, daß Gott zwar Vater genannt, nicht aber der irdische Vater mit Gott verglichen oder gar ihm gleichgesetzt wird. Auch in der Schlußstrophe der „süßen Täuschung" (VI. 204 113 ff.) ist dies nicht der Fall.

Gegenüber der Seligkeit, mit der die Mutter ihr Kind wiegt und pflegt, ist von ähnlichen Gefühlen des Vaters selten die Rede und nur in sehr abgeschwächter Form. Er nimmt das Kind mit Vaterlust (VII. 69 31) — ähnlich in dem zweifelhaften Gedicht „Der erste und der letzte Kuß" (VII. 241 4) — er herzt und küßt es (VII. 76 1/3), liefert es aber, vor die Wahl gestellt, ob er die Frau oder das Kind verlieren will, dem Tode aus, was sich denn sogleich bestraft, während die Mutter in analoger Situation sicherlich ganz anders gehandelt haben würde.

Wenn auch Hebbel später, als er selbst Vater war, seine Ansichten hierüber etwas geändert haben mag, so kann doch von einer prinzipiellen Gleichsetzung der Vater- und der Mutterliebe gar keine Rede sein. Es handelt sich dabei nicht um die Mutterliebe im weiteren Sinne, von der wir sonst oft hören, sondern um die Liebe der Mutter zu ihren unerwachsenen, noch hilflosen Kindern.[1] Es hängt dies mit den uns bekannten Anschauungen Hebbels über die Kindheit und damit zusammen, daß er sich hier einem tiefen Mysterium der Natur besonders nahe glaubte. Es ist einseitig und nicht erschöpfend, aber durchaus keine Übertreibung, wenn wir sagen: die sittliche Welt kulminiert im Säugling; mit diesem aber hat der Vater verhältnismäßig wenig zu tun.

[1] Vgl. die Bemerkung: „Eine Mutter, eine schwangere, oder eine im Kreise ihrer Kinder; wo wäre im Leben des Mannes eine Situation, die dieser an Heiligkeit gliche?" (T. 3609).

Digitized by Google

III. Naturphilosophie. Stellung des Dichters.

A. Der Dichter.

I. Feindliche Stellung zum gewöhnlichen Leben. Grund derselben.

Wie Hebbel in der „Redlichen Warnung eines ehr- und achtbaren Bürgermannes an einen jungen Poeten“ und in der „Antwort“ darauf, „worin ein unvernünftiger junger Poet die wohlgemeinte Warnung sichtlich mit Füßen tritt“ (VII. 83/4), sehr hübsch ausführt, steht der Dichter dem gemeinen Leben und den es bewegenden, niederen Alltagsgedanken fremd und voll Verachtung gegenüber. Die gewöhnlichen Menschen halten seine Tätigkeit für eine im Grunde höchst überflüssige und närrische Passion, die ihn für das praktische Leben unbrauchbar macht. Er vergißt es, „sich auf die Welt zu reimen“ (VII. 83 15/6), er bringt nichts „Blankes“ vor sich (84 20) und darf, wenn er schließlich zugrunde geht und ins Elend gerät, nicht einmal Anspruch auf Mitleid erheben:

„. . . Herr, für Ihresgleichen giebt
Es keine Armenkassen!“ (84 31/2.)

Herz und Börse des ehrsamen Philisters bleiben dem unglücklichen Poeten verschlossen, der für den praktisch Gesinnten ein Narr ist, der seine Zeit und seine Kräfte in einem unnützen Spiel vergeudete. Freilich erkennt er den Dichter auch an, aber nur dann, wenn er Geld verdient, wenn er, wie es in der dritten Strophe heißt, es zu etwas gebracht hat, trotzdem er Verse machte. Man kann hierzu auf die schon erwähnte, Hebbel nicht sicher angehörige Anekdote verweisen, in der ein großer Dichter über das Produkt eines unbedeutenden Kollegen ein vernichtendes Urteil mit den Worten fällt: „O ja, für die Gelegenheit mögen Ihre Verse sich eignen“ (IX. 14 Nr. 1). Es entspricht dies der später vertretenen und schon frühe erkennbaren Ansicht, daß Poesien, die nichts Ewiges enthalten, sondern im Gegenwärtigen, unmittelbar Gegebenen aufgehen, wertlos sind. Gerade das, worin das Denken des Philisters liegen bleibt, verschmäht der Dichter; sein Beruf ist ein heiliger, er selbst ein Priester des Unendlichen, und irdische Verhältnisse sind für ihn nur ein Kerker, aus dem zu befreien, sein Beruf ist. In diesem Kerker sich heimisch zu fühlen, ihn als seine Welt zu betrachten, ist die ärgste Zumutung, die ihm gestellt werden kann.

Digitized by Google

In der Antwort auf die „Warnung“ sagt der junge Dichter, daß niemand Wasser und Feuer vereinigen, also den Anforderungen des alltäglichen Lebens und denen der Poesie zugleich gerecht werden könne,[1] und schließt mit dem Ausruf:

„Hehre Begeist'rung! Lodere! Lodere!
Dumpfiges Leben! Fodere, fodere
Nimmer den Tribut von mir —
Ich gehöre ihr!“ (VII. 84 u.)

Mit seinem Dichterberuf nimmt es Hebbel bereits in frühester Zeit sehr ernst; auf materielle Interessen Rücksicht zu nehmen, verschmäht er und hitzig bekämpft er ihm minderwertig erscheinende Leistungen anderer Dichter,[2] ihren Standpunkt (schon 1831 wettert er gegen einen sich in Gemeinplätzen ergehenden Gelegenheitsdichter[3] VII. 45 Nr. 9) und die Verständnislosigkeit des Publikums[4] bzw. seiner Beurteiler.[5] Auch gegen das ihm später verhaßte Loben anderer, nach dem Grundsatz manus manum lavat, wendet er sich:

„Wie man anerkannt wird.
Man ward und wird im Dichterstand
Durch's Anerkennen anerkannt.“ (VII. 44. Nr. 4.)

Wie das bloße Erschöpfen der Gelegenheit, des Anlasses, nicht hinreicht, um Verse zu einem wirklichen Gedicht zu erheben, so ist auch der Umstand nicht ausschlaggebend, daß Verse lediglich geschmackvoll bzw. witzig sind und dadurch Urteilslosen gefallen, wie aus der Bemerkung hervorzugehen scheint, daß das „Schiff des Geschmacks“, an das der Schullehrer Dethlefsen „die Spinnwebsfädchen seines dürftigen Ichs“ zu befestigen sucht, „wohl schwerlich, wie weiland Rom, durch Gänsegeschnatter vor dem Untergang bewahrt werden wird“ (IX. 11 u., 12 o.).

---

[1] Ganz ähnlich erscheinen Feuer- und Meergeist im „Lied an die Geister“ (VII. 63/4); ersterer bewegt den Menschen mächtig, ihn zu außerordentlichem Tun aufregend, letzterer wirkt besänftigend auf ihn.

[2] IX. 8/9 Nr. III, VII. 87 „Recept“, VII. 55 Nr. 7, VII. 56 Nr. 10 und 11 VII. 57 Nr. 14, VII. 70 o.

[3] Vgl. Hebbels Unwillen über die vom Redakteur des Itzehoer Wochenblattes gestellte Forderung, daß die aufzunehmenden Gedichte sich auf bestimmte Gegenstände beziehen müßten. Kuh I. 133 o.

[4] IX. 9 u./11 o. Nr. IV.

[5] IX. 11 u./13 o. Nr. V, VII. 70.

Digitized by Google

2. Aufgabe des Dichters.

Das Erdenlos des Dichters ist, wie schon angedeutet, keineswegs ein besonders erfreuliches („Dichterloos" VII. 58 o). Er taucht in die Tiefe hinab, in das „Meer der Zeit",[1] aus dem er die „Perlen[2] der Ewigkeit" fischt, und wenn er in der Tiefe weder erstickt, noch von Ungeheuern verschlungen worden, d. h., wenn er dem „grausamen Zweifel" entronnen ist, so wird ihm nur ein karger, dürftiger Lohn zuteil, es „zermalmt ihn des Undanks Atlasgewicht".

„Seine Perle ist Neid und Stolz der Welt."

Zu der Bezeichnung „Perle" für die Produkte des Dichters sei auf das Gedicht „Die Perle" verwiesen (VII. 53 u.), das dem „Dichterloos" zeitlich ziemlich nahe steht:

„Die Schnecke muß erst eine Wunde[3]
Empfangen, wenn aus ihrem Schooß
In ihres Lebens schönster Stunde
Sich ringen soll die Perle los.

So steigt auch aus dem Dornenschooße
Des bleichen Jammers und der Noth
Hervor das Herrliche und Große
Auf der Bedürftigkeit Gebot."[4]

Im „Vatermord" wird gesagt, daß gute und böse Taten des Menschen sich um den Faden der ewigen Weisheit Gottes reihen, „wie Perlen aus Blutstropfen" (V. 35 24). Blut ist in übertragener Bedeutung für den jungen Hebbel Symbol des Lebens; die guten und bösen Taten würden demnach von der Weisheit Gottes zu einem Kranz zusammengefügt, der den ethischen Gehalt des Lebens und aller menschlichen Betätigung darstellt; sie fügen sich in ihrer Totalität zu einem sittlichen Ganzen zusammen, aus dem die Weisheit Gottes hervorleuchtet. So wären denn die Perlen, die der Dichter aus dem Meere der Zeit gewinnt, sittliche Produkte, die seine Sehnsucht nach dem Ideal ihn hervorbringen läßt. Das Meer der als Gegensatz der Ewigkeit zu denkenden Zeit, ist die Zeitlichkeit, das ewige

[1] S. v. a. „Zeitlichkeit", irdisches Leben.

[2] Vgl. das zweifelhafte Epigramm „Der Taucher" VII. 240:
„„Sprich, warum steigst Du hinab in nachtumschatteten Abgrund?"
„Perlen suche ich mir, sie birgt die Tiefe allein.""

[3] Wunde, Schmerz = Sehnsucht nach dem Ideal.

[4] Verwandt ist das „Menschen-Schicksal VII. 77 u., 78 o.

Digitized by Google

Werden und Vergehen des Irdisch-Unvollkommenen, aus dem der Dichter, der Priester des Ewigen, die Perlen der Ewigkeit, das Sittliche, Geistige, dem Ideal sich entgegen Ringende heraushebt. Dies bildet den „Neid und Stolz der Welt". Unter „Neid" ist wohl die Scheelsucht zu verstehen, mit der die Welt allem Guten, Sittlichen und Tugendhaften oder „Großen", wie HEBBEL etwa sagen würde, begegnet. Vgl.:

„Gern mag die Welt den Tugendhaften kränken,
Gern übt sie Rache an dem Biedermann." (VII. 12 9/10.)

Auch an den Neid, der Gift aus seiner eigenen Quelle saugt (VII. 13 27), ist zu erinnern.

Auf die Frage:

„Kannst nimmermehr erfassen Du,
Was schwebt vor Deinem Blick,
Und giebst Dich dennoch nicht zur Ruh,
Kehrst nicht in Dich zurück?"

antwortet der Dichter im „Künstlerstreben" (VII. 71/2):

„Mir geht es, wie's dem Kinde geht,
Das oft zur Abendzeit
Den lieben blanken Mond erspäht
Im goldnen Ehrenkleid;
Nah' an der Erde hängt er fast,
Drum läuft das Kindlein ohne Rast,
Will bei ihm sein,
Holt ihn nicht ein,
Hat dennoch seine Freud'."[1]

Ein rastloses Streben nach dem Unendlichen, in dem er sich nie genug tun kann, erfüllt den Dichter und treibt ihn zur Tätigkeit. Das Gedicht dürfte mit der etwa um dieselbe Zeit entstandenen Novelle „Der Maler" in Verbindung zu bringen sein. Es kann dieses ewige Streben nach dem Ideal, das Suchen nach den Perlen der Ewigkeit, zu Zeiten im Dichter eine Verzweiflung am Werte des Lebens hervorrufen, wie sie „Der arme Vogel" (VII. 80/1), „An einen Jüngling" (VII. 81) und „Was mich quält" (VII. 98)

[1] Vgl. die viel später entstandene Bemerkung: „In Bezug auf unsere höchsten Bedürfnisse sind wir gewiß wie die Kinder. Wir verlangen, und wissen nicht warum." T. 2771. Unserm Gedicht verwandt ist das „Menschen-Schicksal" (VII. 77/8), auf das ich bereits im Anschluß an „Die Perle" hinwies. (136 Anm. 4).

zum Ausdruck bringen. Auf eine solche Verzweiflung scheint im „Dichterloos“ mit dem „grausamen Zweifel“ (VII. 58 m. 11) angespielt zu sein; auch die Antwort des Poeten auf die Mahnung des ehrsamen Philisters bringt ähnliches:

„Wird nicht das Wasser
Dem Feuer verschwinden —
Dann wird das Feuer
Dem Wasser erblinden!“ (VII. 84 37/40.)

Wir können hierzu an die niederziehenden Wirkungen des Ideals erinnern, denen wir schon öfters begegneten.[1]

3. Wert der Dichtung. Der Dichter und das sittliche Streben der Natur.

Allein die Dichtung selbst ist es, die den Poeten diesen trüben Stimmungen entreißt und ihn zum Ideal emporhebt. Ihr ethischer Gehalt wird im Sonett an Ludwig Uhland scharf betont. Wir erinnern uns, daß der Zustand, in den die herabsinkende Dämmerung uns versetzt, dem Traumzustande verwandt ist, der uns für sittliche Offenbarungen besonders empfänglich macht. Wenn die Dämmerung, so heißt es in dem erwähnten Sonett, das bunte Leben in ihren Schleier hüllt und ein letzter Strahl des Abendrotes die Erde beleuchtet,

„Da scheint sich in ein zauberisch Gefild
Der Himmel mit der Erde zu verweben. —“

So strahlt des Dichters Geist auf eine Zeit herab,

„Und eines Himmelreichs bedarf sie nicht —
Sie hat in Deinem ewigen Gedicht
Das zweite, schön're Leben schon genossen.“
(VII. 99 u., 100 o.)

Die himmlische Verklärung ist es also, mit der der Dichter das Leben umgibt. Vergleicht man mit dem Sonett an Uhland „Das Leben“ (VII. 97) oder das „Menschen-Schicksal“ (VII. 77/8) und die beiden, dem Sonett vorhergehenden Stücke „Melancholie einer Stunde“ und „Was mich quält“, besonders aber dies letztere, so ergibt sich, daß die Kunst leistet, was das Leben nicht zu bieten vermag, nämlich die ideale Verklärung desselben. Schon hier tritt

[1] Vgl. VII. XL. m. u.

Digitized by Google

der Dichter als ein dem Ideal besonders nahestehendes und Gott verwandtes Wesen auf. Dies zeigt besonders der Vergleich des Sonetts an UHLAND und des Gedichtes „Gott" (VII. 77). Noch deutlicher tritt es im „Proteus" (VI. 253/4) hervor. In seinen vortrefflichen Ausführungen über dieses Gedicht versteht NEUMANN („Aus FRIEDRICH HEBBELS Werdezeit") unter dem Proteus den das Universum in allen einzelnen Erscheinungen beseelenden Weltgeist, die Weltseele, die in allen Vereinzelungen lebt und webt, ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein[1] (l. c. 10 u.). Bezeichnen wir den Proteus als den zum Ideal emporstrebenden Geist der Natur. Da der Mensch die Spitze der Natur ist,[2] so würde sich der Proteus in ihm als Sehnsucht und Streben nach dem Unendlichen darstellen. Was die Natur erschafft, hat sie in „starrende Normen" und „steife Formen" (VI. 253 3/4) (die uns wohlbekannten „Formen") gehüllt, an die aber der Proteus nicht gebunden ist. In allen Existenzformen vermag er zu verweilen, in ihnen entzündet er das Streben nach dem Ideal, aber keine dieser Formen, selbst nicht die Seele des Menschen, vermag ihn zu fesseln. Die einzige Ausnahme bildet die Seele des Dichters, ihr gibt er „ein volles Empfinden der Welt" (HEBBEL sagt später: „Genie ist Bewußtseyn der Welt" [T. 648]),[3] d. h. ein volles Empfinden des sittlichen Gehaltes der Welt, des Strebens derselben zum Ideal, zu Gott, und dieses Streben ist der Proteus selbst. Ein gleiches volles Empfinden der Welt hat, wie das Gedicht „Gott über der Welt" (VII. 131/2) zeigt, Gott. Wir kommen hierauf zurück und wollen uns jetzt, in einer Betrachtung der Naturphilosophie HEBBELS, über das sittliche Streben der Welt verständigen, wie es sich in der Natur äußert.

B. Die Natur.

I. Beseelung der Natur. Sittliche Naturprodukte bezw. Naturvorgänge.

Daß die Natur nichts Regelloses ist, wird bereits in dem für ein Ringreiterfest verfaßten Gedicht ausgesprochen: Die Ordnung

[1] NEUMANN zitiert zur weiteren Erklärung die Stellen Br. I. 176 17 ff., Br. VI. 343 20/21.

[2] VII. 108 9 ff.

[3] Vgl.: Nur wenn der Dichter das Universum in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben. T. 748 am Ende. Ähnlich T. 344 am Ende.

Digitized by Google

ist der Markstein der Schöpfung und sie zeigt „ihre Segensspuren in der rohen, und in Menschennaturen“ (VII. 8 180/3). In „Kains Klage“ tritt die Natur als vom sittlichen Geiste beseelt auf, Blumen und Laub halten dem Brudermörder seine Tat vor (VII. 11 26/7), Himmel, Erde, Meer und Sonne erscheinen in Mitleidenschaft gezogen (VII. 10 10/7, 11 43/5). Die Blumen verstehen die Klagen des sehnsüchtigen Liebhabers (VII. 26 14), und in der „Romanze“ (VII. 26/8) erleben Röslein, Vöglein und Mägdlein ein gleiches Schicksal und finden im Jenseits die erwünschte Ruhe. Von der Rose heißt es sogar:

„Die Winde sausen
So fürchterlich:
Die bleiche Rose,
Sie freuet sich,
Die sterbenden Blätter lösen sich ab
Und finden das brünstig ersehnte Grab.
Wo die Wunde heilt,
Nicht der Kummer weilt,
In des Baches rieselnden Wogen.“ (VII. 27 23/36.)

Im folgenden Gedicht „Rosa“ bleiben die ethischen Ereignisse nicht ohne Wirkung auf Himmel, Wolken und Sterne[1] (ähnlich VI. 43 22. 25), die sich je nach der Situation umdüstern oder in hellem Glanze erstrahlen (VII. 28 1/29 12, 32 105/8, 33 161/4).

a) Blumen als sittliche Naturprodukte.

Wir haben schon verschiedene Beispiele dafür kennen gelernt, daß Hebbel Blumen, insbesondere Rosen, als Symbole sittlicher Beziehungen einführt. Kleine Kinder und Jungfrauen, also, nach Hebbels Ansicht dem sittlichen Ideal besonders nahestehende Wesen treten uns in den Gedichten meistens in Verbindung mit Blumen entgegen.

Aber nicht nur Symbole des Sittlichen sind die Blumen, sondern sie sind auch selbst als sittliche, d. h. auf der Stufenleiter der Entwickelung besonders hochstehende Produkte der Natur zu betrachten.[2] Sehr deutlich wird dies im „Rosenleben“ (VII. 126). Der

---

[1] Später noch bezeichnet Hebbel Sonne, Wolken und Sterne als „Geschöpfe und Wesen“ (T. 1733, vgl. T. 3691).

[2] Vgl. die vorhin zitierte Stelle T. 1733: „In Erde, Feuer, Luft und Wasser stecken die Keime aller Geschöpfe und Wesen, aber erst die Blume, den Stern, die Wolken, die Sonne usw. bewundern wir!“

Digitized by Google

Dichter apostrophiert hier die Rose als Brief des dahingegangenen Lenzes und sagt:

> „Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
> . . . .
>
> Es ist dasselbe ungestüme Ringen,
> Das auch in mir lebt, glühend und gewaltsam,
> Zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen.
>
> Ich aber muß erst welken und vergehen,
> Wenn Du im Werden selbst schon unaufhaltsam
> Beginnen darfst ein endlos Auferstehen."

Wir erinnern uns, daß der Himmel wiederholt als mit Blumen geschmückt gepriesen wird.

α) Der Duft als Sehnsucht, Dank, Opfer der Natur und als Gruß des Ideals.

Zur Erläuterung der uns beschäftigenden Ansicht Hebbels und zur Beleuchtung der Vorstellungen, die er mit Blumen verbunden hat, will ich eine Erörterung über den Duft folgen lassen, von dem Hebbel besonders in den Gedichten außerordentlich oft Gebrauch macht, und über dessen Bedeutung man sich klar werden muß, wenn man die betreffenden Dichtungen verstehen will. Der Duft ist etwas „Geistiges" im ethischen Sinne, er bringt eine sittliche Beziehung zum Ausdruck. Hebbel hat diese seltsame Ansicht auch später festgehalten, sie geht durch, und so mag sie hier im Zusammenhange erörtert werden. Es sei dabei abermals betont, daß die ethischen Vorstellungen, die Hebbel mit bestimmten Worten verbindet, diese nicht zu Bestandteilen einer Geheimsprache machen, in der seine Gedanken zu verbergen, er sich gefiel.

1840 schreibt er: „Duften ist Sterben der Blume" (T. 1909). Sterben bedeutet eine Transfiguration; der Duft wäre also etwa der Seele der Blume vergleichbar, die sich zum Himmel erhebt. Indem die Blume duftet, „stirbt" sie, wobei Sterben nicht bedeutet: vergehen, aufhören zu leben, sondern: verklärt werden, selig sein[1] usw. Ähnliches bietet das vorhin erwähnte „Rosenleben":

[1] = Aufgeben im Unendlichen, sich zur Monade vergeistigen. Vgl. „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt" (T. 4842). Auch der Duft ist ein solches Opfer.

Digitized by Google

„Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
Wenn Deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn Dein Duft in sehnendem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespaltet.
Es ist dasselbe ungestüme Ringen“ usw. s. o. (VII. 126 5/6.)

Indem die Blume duftet, feiert sie ihre Auferstehung, stillt sie ihre Sehnsucht nach dem Unendlichen. Ihr Leben und Duften ist, wie wir sagen können, der Tod des rein Pflanzenhaften, Elementarischen, Irdischen in ihr und die Auferstehung des in ihr wirksamen sittlichen Geistes der Natur, die Erhebung dieses Geistes über das Materielle. Auf die geistige Natur des Duftes weist folgende Bemerkung hin: „Wie ist es mit Blumendüften? Entwickeln sie sich fortwährend . . ., oder ist ihre Dauer an einen Augenblick geknüpft. Unter Dauer verstehe ich hier natürlich den höchsten Grad geistigen Gehalts“ (T. 27).

Wenn sich ein sanfter, stiller Abend, „wie ein Hauch aus Gottes Mund“, auf die Erde niedersenkt,

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft:
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;“ (VII. 77 17 ff.)

Gottes Güte, die sich mild über die Welt senkt, wird also mit dem Duft und Gott selbst, wie die Schlußverse zeigen

(„Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn“),

mit einer Blume verglichen. Hebbel leistet sich einmal den Ausspruch, daß der Wein die edelste Verkürzung des Naturgeistes sei (T. 3036), also ein auf der Stufenleiter der sittlichen Entwickelung sehr hochstehendes Produkt. Wir dürfen dementsprechend den Honig als Konzentration der Düfte bezeichnen, und wenn Hebbel den Proteus, den zum sittlichen Ideal aufstrebenden Geist der Natur (vgl. 139) sagen läßt:

„Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig[1] hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell“ (VI. 253 13/6),

[1] Mit dem Proteus identisch oder wenigstens eng verwandt ist der Dichter. Wenn Hebbel gelegentlich einmal sagt: „Nicht der Adler saugt den Honig der Blumen, sondern die Biene. Secundaire Poeten“ (T. 5433), so diskreditiert

Digitized by Google

so deutet dies darauf, daß der Proteus die sittlichen Regungen und Strebungen aller Wesen in sich aufnimmt. Er ruht ferner im Kelche der Blumen,

„Und wenn ich entsteige der thauigen Gruft,
Umströmt mich, entbunden, der glühendste Duft!“
(VI. 254 27/8.)

Diesen Duft, eben das Aufstreben der Naturprodukte zum Ideal, hat der Proteus erweckt. „Glühend“ bezeichnet nur die Kraft und Freudigkeit des sittlichen Aufstrebens oder Auftriebs. Dieser Blumenduft ist seiner ethischen Qualität nach identisch mit dem in der folgenden Strophe geschilderten „Schmerz“ der Nachtigall, in deren Brust der Proteus ebenfalls verweilt:

„Ich hauch' ihr die Liebe[1] in's klopfende Herz,
Dann scheid' ich, da singt sie in ewigem Schmerz.“

In der „Romanze“ hat die Blume ein gleiches Schicksal, wie das verlassene Mädchen:

„Tief trauert die Blume im bleichen Glanz,
Daß tückische Bienen im frechen Tanz
Ihres Kelches Rund
Mit frevelndem Mund
Den Saft des Lebens entzogen.“ (VII. 26 u., 27 o.)

Der Saft des Lebens, den die Bienen geraubt haben, ist, wie die Liebe bezw. die Unschuld des Mädchens, der höchste sittliche Besitz der Beraubten.

Das „Lied“ vergleicht das Leben mit der Biene:

„Mit dem Mund thut's süßen Honig geben,
Sticht uns wund
Mit dem Stachel, doch, wer Honig will,
Der halte auch dem Stachel still — —
Jede Wolk' muß ja verzieh'n.“ (VII. 35 30/5.)

Unter Honig versteht Hebbel hier also nicht die vergänglichen Freuden des Lebens sondern seinen sittlichen Gehalt.

Zu dem Einschlürfen des Honigs aller Daseinsformen durch den Proteus bemerkt Neumann (l. c. 11 m.), daß (nach einer späteren

---

das den Honig als sittliches Produkt keineswegs, denn hier kommt es nur auf den Gegensatz von Adler und Biene an. Man kann hierzu kaum an Hebbels Ausdruck „Käferpoesie“ erinnern (Briefe, Bambergsche Ausgabe II 213 o.).

[1] Liebe = Bewußtsein des Ideals, Wissen von ihm.

Digitized by Google

Briefstelle) der Dichter der Proteus sei, „der den Honig aller Daseyns-Formen einsaugt, . . . der aber in keiner für immer eingefangen wird“ (Br. VI. 343 20/21). Ich bemerke hierzu, daß Hebbel einmal von der „dämmernden, duftenden Gefühlswelt des Dichters“ spricht (T. 2023). Dies ist durchaus ethisch zu fassen. Wir müssen uns dabei des über den Dämmerzustand Gesagten und der engen Beziehung erinnern, in der Honig und Düfte stehen. Düfte sind das vom Irdischen zum Himmlischen sich Erhebende; völlig verfehlt wäre es, die zitierte Stelle in dem Sinne zu verstehen, als sei die Gefühlswelt des Dichters von dämmerig-verschwommenen, unklar durcheinanderwogenden und „duftigen“, d. h. zarten und anmutigen Gestalten erfüllt.

Ganz ähnlich, wie in der Brust der Nachtigall (s. o.), zieht unendliche Sehnsucht („Schmerz“) in die Seele des Schäfers ein, nachdem er in linder Sommernacht einen Hauch des Unendlichen (hier Liebe) verspürt hat:

„Da säuselt's ihm so lind und süß
Um das erglühte Angesicht;
So duften Blumen nimmermehr!
So lind sind Lüfte nicht!

Ihm wird so wohl und doch so weh',
Ach! leise Wonne hat sein Herz,
Wie eine Knospe, aufgeküßt,
Nun haucht hinein der Schmerz“ (VII. 113 5/12),

worauf sein sehnsüchtiger Gesang beginnt.

Das schöne Kind versinkt, vom Duft „betäubt“, in süßen Schlummer (VI. 321 u. 7). Der Schlummer, gerade des Kindes, ist, wie wir wissen, einer der sittlich bedeutungsvollsten Zustände; hier wird er obendrein noch durch Düfte, d. h. durch Ausstrahlung des sittlichen Geistes der Natur herbeigeführt. Hebbel glaubte sicherlich, mit dieser Wendung einen tiefpoetischen Zug in das Sonett gebracht zu haben.

Im Tode wird dem Tugendhaften jede gute Tat zu einer Blume, die ihn mit ihrem Duft erfreut (VII. 41 4/9). Dem Liebhaber „duftet ein Blümchen“ im Hause der Geliebten; ist sie gestorben, so sind die Düfte „verschwebt“ (VII. 24 u., 25 o.).

„Wie der Lilie Duft sich in dem linden West
Mit dem Aethergedüft, welches der Ros' entströmt,
Mischt — empor zu der Sonne
Schwebt der dankende Wohlgeruch —

Digitized by Google

So vereinet die Lieb' Seele mit Seele ganz,
Hebt den Schleier der Zeit, schwingt, wie den Duft der West,
Wonneglühende[1] Seelen
Zu dem Throne Jehovahs auf." (VII. 87 $_{25}$ ff.)

Von der Natur schwingt sich der Duft zur Sonne empor, wie von den Menschen die ideale Regung zu Gott, sei es nun als Dank oder als sittliche Erhebung. In dem Gedicht „Die Erde und der Mensch" belehrt die Erde den Dichter, daß der Mensch nach neuen Erdteilen auswandern und sie urbar machen soll, wenn die alten nicht mehr reichliche Nahrung gewähren, denn sie, die Erde, habe Platz für alle Geschöpfe; erst dann,

„wenn wir uns ganz mit ihr verflechten,
Kann sie der Sonne auch für ihre Stralen
In Glanz und Duft die ganze Schuld bezahlen." (VI. 305 $_{30/3}$.)

Ganz ähnlich heißt es im Sonett „Vollendung" von einer Wunderblume:

„Bald wird das Leben in ihr überschäumen,
Und brennend,[2] die Gestirne zu bezahlen,
Verströmt sie aus der Kelche Opferschaalen
Den flammenheißen[2] Duft nach allen Räumen." (VI. 311 o. $_{5/8}$.)

Für gewöhnlich trinken Himmel, Sonne, Mond und Sterne, als Repräsentanten des Ideals, den Duft (ibid. $_{10.13}$). Der Duft ist

---

[1] Vgl. den „glühendsten Duft", der den Proteus umschwebt (VI. 254 $_{28}$, vgl. hier 143 o.), das „erglühte" Angesicht des Schäfers (VII. 113 $_{6}$), die „schönste Blüt'", die uns „erglüht" (VII. 78 $_{13/4}$). Die Natur hat den Menschen als Meisterstück „in ihrer höchsten Schöpferglut" hervorgebracht (VII. 108 $_{9}$ ff.). (Der Mensch ist als höchstes Organ der Natur zur Erfassung des Göttlichen zu betrachten.) Vgl. VII. 126 o. $_{10}$. „Glühende Düfte" ringeln sich im Vorfrühling empor (VI. 228 u. $_{9}$). Wolken „heißen" Duftes steigen im „Opfer des Frühlings" empor (VI. 219 $_{34}$). In demselben Gedichte fächeln die Morgenwinde die „glühende" Stirn des einziehenden Frühlingsgottes und nehmen ihm dabei soviel „holder Glut" weg, als nötig ist, um die noch nicht erblühten Blumen zu erwecken (VI. 218 $_{27/32}$). Vorher erglühen sogar Lorbeeren von seinem Hauch. Hebbel hielt dies offenbar für äußerst poetisch, vor allem aber für tief und ideenreich; man erinnert sich der hohen Meinung, die er vom „Opfer des Frühlings" hegte, wobei er auf die „Poesie der Idee" besonderes Gewicht legte (VII. 280). Mit „liebeglühenden" Blicken sieht Gott auf die Guten herab (VII. 28 $_{4}$). Soviel zur Erläuterung der Bedeutung von glühen, Glut usw. Es ist damit immer eine sittliche Beziehung zum Ausdruck gebracht.

[2] Man beachte den Ausdruck (Anm. 1).

Sehnsucht, Dank[1] oder Opfer[2] der Natur oder der Erde. und die Blume ist Organ[3] dieser Sehnsucht oder dieses Dankes oder Opfers. Vgl. dazu:

---

[1] Vgl.: „— empor zu der Sonne
Schwebt der dankende Wohlgeruch —“

(der Rose u. Lilie) VII. 37 $_{27/8}$ und das 145 Anm. 1 erwähnte „Opfer des Frühlings“; darin bes. Vers 102.

[2] Vgl. 149 u.

[3] Vgl.: „Die Pflanzen sind gar nichts Selbstständiges für sich, sie sind die Organe der Erde, durch welche sie uns die Lebenskräfte entgegenströmen läßt, durch die sie uns anhaucht“ (T. 4600). Hebbel betrachtet hier die Pflanzen vom Menschen aus. Ferner:

An ein weinendes Kind.

Zur Erde, die Dein Veilchen deckt,
Kind, blickst Du weinend nieder,
Und Deiner Thränen Thau erweckt
In ihr ein zweites wieder. (VI. 265.)

Natur und Kind begegnen sich hier in gleicher Sehnsucht. Vgl. ferner: „Wird die Rose zu stolz, so lege ihr einen Kloß Erde in den Kelch“ (T. 5028). Es scheint, daß bestimmte Blumen Träger bestimmter sittlicher Regungen der Natur sind, und daß die Natur zu bestimmten Jahreszeiten bestimmte Arten von Regungen hat. Die Lilie ist immer Organ besonders zarter und keuscher Naturgefühle. Vgl. die von Werner im Namen- und Sachregister zu den T. unter „Lilie“ aufgeführten Stellen. Dazu „Liebesprobe“ (VI. 210) usw. Die Rose dagegen ist ein „Aderlaß der Erde“ (T. 4869), bei ihr handelt es sich also um lebensvollere Regungen, um den Wunsch, üppig zu prangen. (Blut ist Symbol des Lebens, ebenso die rote Farbe, vgl. T. 3118, dazu VI. 230 $_{1}$. (Blume so rot, daß man meint, sie könne bluten.) Ferner: „Der Erdgeist athmet sich durch die verschiedenen Blumen aus, wie sie aufeinander folgen: Veilchen — Rose — Nelke usw.“ (T. 5113). „Es kommt Einem manches Jugendliche in späteren Jahren so unreif vor. Und doch ist's am Ende nur die Unreife des Lenz-Veilchens oder der Sommer-Nelke gegen die Traube des Herbstes“ (T. 5720) (Trauben sind den Blumen gleichzusetzen, vgl. VI. 221 $_{3}$). Dazu: „Wünsche Dir den Strauß des Jahrs zusammen, die Rose und das Veilchen zugleich, so bist Du schon bei'm Unmöglichen“ (T. 5680). Ferner: „Ein Frühling mit lauter Riesenblumen, in denen die Kraft der Natur sich erschöpfte, so daß kein Herbst folgen kann“ (T. 5421). Die Blumen sind in dem Sinne notwendige Produkte, in dem es die Kunstwerke sind; vgl. die Gleichsetzungen beider T. 4784/5, 3735, 2205. Zu T. 4268 (Verse) vgl. T. 4075 und auch 4067. Die Blumen, so kann man sagen, sind die Poesie der Natur, ihre Dichtungen (vgl. Schönheit ist „Genie der Materie“ T. 4035). Ich lasse es bei diesen Beispielen bewenden; man sieht, wie Hebbel bestrebt ist, in Natur- und Geistesleben analoge sittliche Prozesse aufzufinden.

Digitized by Google

Blume und Duft.

In Frühlings Heiligthume,
Wenn Dir ein Duft an's Tiefste rührt,
Da suche nicht die Blume,
Der ihn ein Hauch entführt.

Der Duft läßt Ew'ges ahnen,
Von unbegränztem Leben voll;
Die Blume kann nur mahnen,
Wie schnell sie welken soll. (VI. 260.)

Anderseits tritt aber auch der Duft als Gruß des Höchsten auf. So in den schon besprochenen Versen:

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft". (VII. 77 $_{11/8}$.)

Duft ist hier in übertragener Bedeutung gebraucht. Im „Schäfer" heißt es:

„Der Schäfer trinkt den süßen Duft:
„Das ist ein Gruß vom Liebchen mein!"" (VII. 114 $_{33/4}$.)

wobei unter Liebchen die Verwirklichung, die Realisierung des auf Erden erstrebten Ideals der Liebe zu verstehen ist. In der „Offenbarung" (VI. 205/6) kann man den Duft der auf dem Grabe der verstorbenen Geliebten blühenden Blumen als Gruß von dieser auffassen. Ähnliches, wie der „Schäfer", bringt das schon besprochene „Liebesgeheimniß" (VII. 146 o.). Wenn Hebbel sagt: „Ein Vöglein fliegt um die Morgenröthe an einer Blume vorbei, als sie ihren Kelch gerade öffnet; der Duft tötet es" (T. 5900), so kann das Vöglein (welches bei Hebbel oft als Träger sittlicher Strebungen auftritt) sehr wohl als von Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllt gedacht werden, die, durch Hinzukommen der gleichen von der Blume getragenen Natursehnsucht verstärkt, Erfüllung findet, d. h. den Tod (die Stillung und Befriedigung solcher Sehnsucht) bewirkt.

β) Die Ballade „Liebeszauber".

Schließlich will ich noch auf die Ballade „Liebeszauber" (VI. 156/60) hinweisen, die Hebbel außerordentlich schätzte (VII. 262/3), was mit dem Reichtum an „Ideen" zusammenhängt, die er in dieses Gedicht hineingetragen hat. Dasselbe zeigt deutlich, wie eine einseitige Gehaltsästhetik, wenn ein ausübender Künstler sich zu ihr

Digitized by Google

bekennt, in den Werken dieses Künstlers deutliche Spuren hinterläßt und einzelnen von ihnen ein ganz eigentümliches Gepräge gibt.

Betrachten wir, wie im „Liebeszauber“ von den im Vorhergehenden besprochenen Vorstellungen, insbesondere von den für Hebbel an den Duft der Blumen geknüpften, Gebrauch gemacht wird, um zu begreifen, wie Hebbel glauben konnte, „unendlichen Gehalt“, „der Liebe Raserei, die höchste Süßigkeit, den bittersten Schmerz, Alles auf einmal, äußeres und inneres Gewitter, milden Regen und linde Thränen“ in ihm niedergelegt zu haben.

Der Vorgang, der sich zwischen den Liebenden abspielt, ist von Hebbel auch auf die Natur übertragen worden. Schwüle Nacht lastet auf der Erde, zwei sich kreuzende Gewitter drohen,

„Alles Leben ist in sich verschlossen,
Kaum nur, daß ich mühsam Athem hole;
Selbst im Beete dort die Nachtviole
Hat den süßen Duft noch nicht ergossen.[1] (5/s.)

Diese einleitende Naturschilderung gibt uns die Stimmung des einsamen Geliebten und seines heimlich angebeteten Mädchens. Beide ergeben sich nicht der Seligkeit liebenden Gedenkens,[2] sondern sind in dumpfes Brüten versunken und fühlen, daß irgend eine Entscheidung bevorsteht. Indem diese heranrückt, bricht das Unwetter los[3] und verstärkt sich, je mehr die Handlung sich ihrem Höhepunkt nähert. Sobald dieser überschritten ist, beruhigt sich das Unwetter, die Liebenden weinen linde Thränen

„Und so steh'n sie, wechseln keine Küsse,
Still gesättigt und in sich versunken,
Schon berauscht, bevor sie noch getrunken,
. . . .
Und auch draußen lös't sich jetzt die Schwüle.“ (VI. 160 161 s.)

Die Wolken geben Regen, Kühle dringt zu ihnen heran. Regen und Kühle sind bereits als beglückende Gaben der Natur aufzu-

---

[1] Vgl.: „Wie die Knospe hütend,
Daß sie nicht Blume werde,
Liegt's so dumpf und brütend
Über der drängenden Erde“. (VI. 228 1/4.)

[2] In diesem Falle würden die Nachtviolen duften, der Jüngling würde ihren Duft einsaugen und sich an ihm, der Geliebten gedenkend, berauschen.

[3] Ein Gewitter ist für Hebbel ein sittlicher Vorgang, eine Naturtragödie wenn man will, wovon später.

Digitized by Google

fassen, aber der höchste Gruß der Natur an die Liebenden sind die Düfte, die sie noch zurückgehalten hat, und erst zuletzt spendet. Nachdem der Regen aufgehört hat, fassen sie sich bei den Händen und „wallen“ heim, von Engeln behütet;

> „Als sie aber scheiden will, da ziehen
> Glühendheiß die Nachtviolendüfte
> An ihm hin im sanften Spiel der Lüfte,
> Und nun küßt er sie noch im Entfliehen“. (VI. 160 113/6.)

Die Schlußwendung, in der nochmals die Natur mit in den ganzen Vorgang hineingezogen wird, tritt erst in der von Hebbel beabsichtigten Klarheit hervor, wenn man sich der anfangs in den Blumen verschlossenen Düfte erinnert und sich ihrer Bedeutung bewußt ist; sonst liest man leicht darüber hinweg und wird sich über den Parallelismus des Küssens und Entströmens der Düfte nicht klar. Wir wollen ferner bedenken, daß der Mensch die Spitze der Natur ist, ihr höchstentwickeltes Organ zur Erfassung des Göttlichen; es handelt sich also in dem Gedicht nicht um zwei Vorgänge analoger Art, sondern um einen einzigen, umfassenden Naturvorgang, der sich im Gewitter usw. ebenso vollzieht, wie in der Liebesszene, in der er kulminiert.

γ) Ethischer Kreislauf.

Wie sehr Hebbel in den hier beleuchteten Vorstellungen von Düften und ihrer Beziehung zum Himmel usw. lebte, zeigt das Sonett „Vollendung“ (VI. 311). Er denkt sich hier eine Wunderblume; Tag und Nacht bemühen sich, sie zu schmücken, aber als sie zum Dank ihren Duft zum Himmel senden will, verschließt dieser seine durstigen Lippen, nimmt das „Opfer“[1] nicht an, damit

---

[1] Darauf, daß Düfte als Dankopfer aufgefaßt werden, wurde schon hingewiesen (146), ebenso darauf, daß Düfte den Dichtungen ähnliche Produkte sind (146 Anm. 3). Hebbel pflegte seine eigenen Dichtungen als „künstlerische Opfer der Zeit“ zu bezeichnen (XI. 40 8, I. 433 o.) und betrachtete sie als Resultate ethischer Prozesse, als Analoga sittlicher Naturprodukte: eine früher begonnene, unvollendet gebliebene Arbeit (Moloch) später wieder aufnehmen, „das ist ein Prozeß, als ob man schon vorhandene Rosen, Bäume, Thiere usw. durch chemische Zerstörung wieder in die Elemente zurückjagen sollte“ (T. 5940). Was der Dichter an sittlichem Gehalte in sich hat, „opfert“ er dem Unendlichen, der Gottheit, indem er dichtet. In diesem Sinne ist das Wort zu verstehen: „Dichten heißt, sich ermorden“ (T. 1838).

Im Epigramm „Die Sonne und mein Kind“ blickt der Dichter, sein Kind auf dem Arm, der versinkenden Sonne nach, er grüßt sie und das Kind „hauchte

Digitized by Google

sich einmal „Das Schönste“ vollende: Der Duft sinkt als Tau wieder auf die Blume herab. So wird also der Dank, den die Blume als Duft emporsenden wollte, für sie zu einer Erquickung; sie entläßt ihren höchsten geistigen Gehalt und empfängt ihn als Stärkung wieder. Es ist dies gewissermaßen ein Hinaustreten aus sich selbst und ein bereichertes Zurückgehen in sich, wie wir es im Weltprozeß vor uns haben. Ähnliches bietet das Epigramm „geschlossener Kreis“ (VI. 328): Die Traube vermochte den Wein nicht länger zu halten, sie war dem Zerspringen nahe, als man sie kelterte; auch das Faß konnte den feurigen Wein kaum halten. Der Dichter, der ihn trinkt, begeistert sich an ihm und macht ein Gedicht. Möge es, so wünscht Hebbel, den Hörer begeistern, und möge dessen Begeisterung nicht eher verfliegen, als bis er wieder Reben gepflanzt hat, damit der Kreis sich schließe. Wir erinnern uns, daß der Wein als „edelste Verkürzung des Naturgeistes“ bezeichnet wurde (T. 3036). Es handelt sich auch hier um einen sittlichen Vorgang.

δ) Die Expansionskraft des ethischen Gehaltes. Vorstellung des Zersprengens usw.

Daß die Traube und das Faß den Wein nicht halten können, beruht auf der sittlichen Expansionskraft, auf dem sittlichen Auftrieb des Naturproduktes, die Hebbel hier mechanisch wirksam denkt. Es verbindet sich für ihn diese sittliche Expansion überhaupt mit der Vorstellung des Zersprengens bzw. Zerreißens oder Berstens und des verspritzt Werdens des treibenden Elements; etwas den Formen Angehöriges, Materielles, welches den „Geist“ einschließt, fesselt, einengt, wird durch den aus ihm sich befreienden Geist auseinandergetrieben, eine Fessel wird gesprengt, eine Umhüllung zerplatzt, so daß der Gehalt sich frei ergießen kann. Gehen

---

den brünstigsten Kuß in die vergoldete Luft“. Der Dichter frägt: „Ewige Sonne, empfingst Du je ein reineres Opfer?“ (VI. 375 o. m.). Im übrigen sei zum Begriff des Opfers auf die von Werner im Register zu dem T. unter „Opfer“ angeführten Stellen verwiesen; mit einigen Ausnahmen, in denen das Wort im gewöhnlichen, der tieferen Bedeutung entbehrenden Sinne gebraucht wird, zeigen sie, daß das Opfern ein Aufgehen des Opfernden im Unendlichen bedeutet. Besonders T. 4342: „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“ (Vgl. 141 Anm. 1). Es handelt sich bei dem Duftopfer um einen tragischen Vorgang.

Digitized by Google

wir etwas näher auf diese bei HEBBEL öfters auftauchende Vorstellung ein.

Das vergebliche Ringen nach Aufschwung zum Ideal wird folgendermaßen geschildert:

„Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt." (VII. 301 17/20.)

Von der Seele, die sich, wie wir wissen, im Schlaf bzw. im Traum schauend zum Unendlichen erhebt, heißt es:

„Wenn Du, ruhig Dich dehnend im Schlaf,
Die umschließende Form zersprengst,
Die Dich sondert vom All"[1] usw. (VII. 299 u., 300 o.)

Ähnlich in dem ausgezeichnet gelungenen „Stille! Stille!" (VII. 154). Hier hat der Dichter den bösen Genius, die finstern, verzweiflungsvollen Gedanken, mühsam in sich niedergekämpft und eingeschläfert,

„Und Dein guter Genius
Drückt nun schnell auf jede Blüte,
Die im Knospenschooß erglühte,
Weckend den Erlösungskuß.

Schau' nun, wie das Leben quillt,
Wie, zu Luft und Sonne drängend,
Jede, ihre Hülle sprengend,
In die Frucht hinüber schwillt" usw. (VII. 154 9/16.)

Man beachte, wie die befreiten, himmelan sich drängenden Gefühle als „Blüten", welche „erglühen"[2] bezeichnet werden.

Der Vorstellung des Zersprengens usw. verwandt ist die des Quellens und Schwellens; wenn daher HEBBEL „Quellende, schwellende Nacht" (VI. 143 1) schreibt, so geht das auf die sittliche Erhebung, auf das Hinüberfließen in den Urquell alles Lebens, welches die Nacht spendet, indem sie den Schlaf über uns breitet.

---

[1] Vgl. im „Königssohn":

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mir mich selbst erschließt,
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt." (VII. 157 17/20.)

[2] Vgl. 145 Anm. 1.

Das uns schon bekannte „Rosenleben“ (VII. 126) bringt folgendes:

„Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
Wenn Deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn Dein Duft in sehnendem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespalten;“[1]

es ist dasselbe Ringen, „zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen“, das auch den Dichter beseelt. Hier liegen Hebbels Vorstellungen über Duft und Glühen besonders deutlich zutage, und zugleich haben wir ein Beispiel dafür, daß unsere Auseinandersetzungen über diese Gegenstände nicht müßige sind; erst durch sie wird ein volles Verständnis der Verse ermöglicht. Man denke: Die Glut des Duftes spaltet den Kelch einer Rose! Wir müssen eben hier von den tatsächlichen Verhältnissen völlig absehen und nur die von Hebbel in den Vorgang gelegten sittlichen Beziehungen berücksichtigen.

Von den Lippen eines errötenden Mädchens, von dem der Dichter einen Kuß begehrt, sagt er:

„Dein Mund ist reif jetzt für den ersten Kuß,
Er gleicht der Herzenskirsche,[2] die zersprang
Vor aller Feuersäfte letztem Schuß,
Und nun verspritzt, was sie so heiß durchdrang.“
(VI. 213 5/8.)

Eine tolle Vorstellung. Die Glut der Lippen hat der Dichter erweckt (Vers 1, 9/10); das Verspritzen des sittlichen Gehaltes dürfte mit dem Vorgange des Küssens zusammenfallen. Wie die glühenden Sonnenstrahlen in der Erde den Baum und in diesem die Frucht erweckt haben,[3] in der die Natur als in einer Steigerung ihrer selbst sich erhebt und schließlich die letzte umschließende Form zersprengt, um ihren geistigen Gehalt frei ausströmen zu lassen, so hat die Liebe, als Verkörperung des Ideals (eine solche ist auch die Sonne), im Mädchen einen analogen Prozeß hervorgerufen, dessen letztes Resultat nun dem Dichter und dem Mädchen

[1] Vgl. das „Versprühen“ des Duftes im Gedicht „Die Rosen“ (VI. 229 6).

[2] Früchte sind, wie die Blumen, sittliche Produkte.

[3] Die Früchte stecken nach Hebbels Ansicht in der Erde (T. 5914). Vgl. 162 Anm. 1, 146 Anm. 3, Anfang. Die Erde „verschluckt“ nach dem Tode unsern Leib (T. 3383).

Digitized by Google

zugleich zugute kommen soll, wodurch das Ideal selbst seine Verwirklichung erfährt.

Im „Wiegenlied“ singt die Mutter dem schlafenden Knaben:

„Immer süßer kocht die Sonne
Deine Kirsche, Dir zur Wonne.“ (VII. 166 15/6.)

Der Scirocco „kocht“[1] die Traube (VII. 335 o. 6).

Auf den „geschlossenen Kreis“ (VI. 328) wurde schon hingewiesen (150 o.)

In der „Spanierin“ erwecken Sonne und Mädchenauge „glühendes“ Leben in der Frucht:

Der Jüngling trinkt den spanischen „Glutwein“, daß er, seinen Geist beflügelnd, ihn nach Spanien versetze,

„Daß ich jenen Hügel schaue,
D'rauf er wuchs und Feuer sog,
. . . .
Und das Mäi lchen, das ihn streifte
Mit des Flammenauges Stral,
Daß er doppelt schneller reifte“ usw. (VI. 176 1 ff.)

Man muß hierbei den Menschen als höchstes Produkt der Natur und die Jungfrau als ein dem Ideal, dem ja die Natur rastlos zustrebt, besonders nahestehendes Wesen auffassen. In Frucht und Mädchen ist dasselbe Naturstreben lebendig, nur ist es im Mädchen ein höher entwickeltes;[2] dieses steigert das minder entwickelte: die Frucht reift schneller unter dem Strahl des Auges des Mädchens. Auch in der „Odaliske“ ist die innige Beziehung des in prangender Schönheit sich entfaltenden Weibes zur reifenden, lebengeschwellten vegetabilischen Natur hervorgehoben. Die Odaliske ist

„der Feuerzone Kind,
Wo jede Frucht von selber fällt,“

sie kennt nicht die spärliche, karge Natur des Nordens, sondern nur die reiche, üppige des Südens;

[1] Es ist dieses Kochen mit einem Anspannen der in der Frucht liegenden ethischen Kräfte verbunden, das schließlich ein Zerplatzen der Schale zur Folge hat. So stellt es sich Hebbel offenbar vor.

[2] Vgl.: „Die Pflanze leidet daran, nicht Thier zu seyn u. s. f. (T. 3989). Ebenso: Die Natur kommt, auf „Läuterung des Elements“ gehend (sagen wir des pantragischen Evolutionsmaterials), vom Stein zur Pflanze, von dieser zum Tier, vom Tier zum Menschen und in diesem zum Genie (T. 3192).

Digitized by Google

„Doch ward sie oft vom Wein bespritzt,
Weil himmelan[1] die Rebe drang
Und dann, vom Sonnenstral zerschlitzt,
Die Traube in der Luft zersprang." (VI. 188 17/21.)

Hinsichtlich der Entfaltung körperlicher Schönheit findet sich ähnliches schon in sehr früher Zeit; der Dichter weist einen Freund auf seine Geliebte hin:

„Bist Du selig, mein Freund? Schau' doch die Rose an — —
Halb zersprengt' sie die Knosp', aber mit eh'rner Macht
Hüllt die göttlichste Schöne
Noch der engende Körper ein." (VII. 36 9/12.)

Auch die Entfaltung seelischer Schönheit wird mit analogen Naturvorgängen verglichen:

„Du sprichst nur selten mit dem Mund,
Dein innerstes Empfinden
Thut sich nur durch das Auge kund.

Doch sprichst Du, ist's
Als ob die Aloe aufspränge
Hundert Jahre Zeit und Duft
Für hundert Jahre." (VII. 236 m. 1/7.)

Ohne eigenes inneres Streben ist die Erhebung nicht möglich, und alle Seligkeit und Wonne kann nur dem zuteil werden, der sittlichen Trieb verspürt:

„In die spröde Knospe drängt
Sich kein Tropfe Thaus[2] hinein,
Eh' sie inn're Glut zersprengt." (VI. 237 23/4.)

---

[1] Man beachte den Ausdruck.

[2] Vom Tau sprachen wir schon (150 o.); er bedeutet meistens die durch enge Beziehung zum Ideal oder durch den Tod vermittelte Seligkeit. So VII. 36 5/6: Unschuld träufelt auf die Blume der reinen Liebe Tau herab. Der Tugend „himmlisch'stes Entzücken thaut" dem Guten durch die trunkene Seele (VII. 23 11/2). Die Nacht des Todes deckt den Tugendhaften „mit Thauwindsflügeln" (VII. 41 10). Ein schwerer Tautropfen beschleicht die Geliebte im Tode (VII. 50 14), der Tautropfen wirbelnder Entzückung entschwingt die Verklärte diesem Frostnachtleben (VII. 51 23/4). Interessant ist das Sonett „Ein Bild" (VI. 326). „Mit heißem Mund" trinken Blumen am Morgen den Tau. Die meisten sind bald gesättigt, glauben, daß sie nun nicht verwelken können und wollen in ihrem Übermut über die Rosen spotten, die weiter getrunken haben, so daß sie fast zur Erde sinken. Da sendet die Sonne ihre Flammenpfeile, die Übermütigen verwelken, während die Rosen die Glut durch die

Digitized by Google

In dem uns schon bekannten „Abendmahl des Herrn“ schildert der Dichter, den Heiland apostrophierend, das Empfangen der erlösenden Gnadengüter wie folgt:

„Zuckt es nicht . . . .
. . . von Dir in meines Herzens Klopfen,
Das vor Wonne fast zerreißt?

Ist nicht Dein die flammende Empfindung,
Die mich selig macht und doch zersprengt,
Und, in unerforschlicher Verbindung,
Mich und Dich zusammendrängt?“ (VII. 123 25/32.)

Ähnliches, mit Beziehung auf den Tod, bringen folgende Verse:

„Bis dereinst nach ewiger Beglückung
Deines Herzens Blutstrom rascher springt,
Und der Thautropf' wirbelnder Entzückung
Diesem Frostnachtleben Dich entschwingt.“ (VII. 51 21/4.)

Der Blutstrom des Herzens (Blut, Symbol des Lebens) springt „nach“ der ewigen Beglückung, d. h. auf sie los, um sie zu erreichen.

b) Das Gewitter als sittlicher Naturvorgang. Vorstellung des Verspritzens usw.

Vom Verspritzen ethischer Kräfte, aber nicht im Sinne von Vergeuden, ist wiederholt die Rede. Bei einem Gewitter äußert der Dichter den Wunsch:

Menge des aufgesogenen Taues löschen und die versengenden Strahlen ertragen. Die von Werner zur Erklärung herbeigezogene Tagebuchnotiz (VII. 313): „Die Blume trinkt den Thau, theils um sich zu erfrischen, theils auch, damit die später aufgehende Sonne etwas zu verzehren habe, außer ihr selbst. Bild des Idealismus“ (T. 1455), scheint mir den im Gedicht ausgesprochenen Gedanken nur zum Teil wiederzugeben. Der Sinn ist m. E. der: Wer nur darauf bedacht ist, soviel Nahrung aus dem Universum in sich aufzunehmen, als hinreicht, seine Persönlichkeit zu steigern, und sich einbildet, daß eben diese Steigerung für ihn ewige Dauer bedeute, der mißversteht sein Verhältnis zum Weltganzen und wird dahingerafft, sobald er sich ihm gegenüber bewähren soll, während der, dessen ganze Persönlichkeit im Geiste des Ganzen aufgegangen ist, seine Stellung zu diesem richtig erfaßt hat und als lebensfähiges, berechtigtes und sich bewährendes Glied der Welt fortbesteht. Wer seiner spottet, der zeigt eben dadurch, daß er selbst sein richtiges Verhältnis zum Weltganzen oder zur Idee verkennt. Der „Idealist“, auf dessen Verhalten die Tagebuchstelle hinweist, sorgt nicht nur dafür, sich selbst durchzubringen, sondern er arbeitet auch darauf hin, daß für das Allgemeine, das sittliche Weltganze, etwas herauskomme, er tut ein Übriges, er arbeitet sich ihm entgegen, ohne es direkt nötig zu haben.

Digitized by Google

„Ach! dürft' auch ich in Einem Blitze
Verspritzen, wie's die Wolken[1] thun,
Was ich an Kraft und Muth besitze,
Müßt' ich auf ewig dann auch ruh'n.“ (VII. 125 21/4.)

Dem, der treu gekämpft und geduldet hat, gewähren die Götter alles, bis auf „den letzten der Sterne“,

„Der Dich in dämmernder[2] Ferne
Knüpft an den Urquell des Lichts.

Ihm entlocke den Blitz,
Der Dich, Dein Ird'sches verzehrend,
Und Dich mit Feuer verklärend,
Lös't für den ewigen Sitz!“ (VI. 294 176/81.)

Der Blitz tritt hier als verklärende, dem Ideal entlockte Wirkung desselben auf, die den Menschen sittlich befreit. Diese Verse geben eine Erläuterung des Gedichtes „Bei einem Gewitter“, aus dem vorhin zitiert wurde. In diesem heißt es:

„Toddürstig flammt[3] der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!
. . . .
Der Mensch[4] verkriecht sich stumpf und dumpf.

Ha, taube Motten, die nur leben,
Wenn alles Große[5] untergeht,
Und die erbleichen und erbeben,
Sobald das Todte aufersteht.[6]

---

[1] Wolken sind, wie schon erwähnt, für Hebbel „Geschöpfe und Wesen“ (T. 1733). „Nur die Wolke concentrirt die Electricität zum Blitz, nicht die gemeine Luft; nur der große Geist die Zeit, nicht der unbedeutende“ (T. 3691.)

[2] dämmern = ahnungsvolles Aufschimmern des Ideals.

[3] Vgl. die Lesarten VII. 415 o. früher: „Wollüstig zischt“. Hebbel denkt ethische Vorgänge gelegentlich als mit Wollust verknüpft. Vgl. V. 10 18/9: als Flamina in Mirandolas Armen lag, war dies für ihn „die Wollust unvergänglicher Paradiese in den Raum einer Minute zusammengepreßt“. In Wollust prangen die Blätter der Rose, deren Duft den Kelch gespalten hat (VII. 126 u. 4). Wenn ein universeller Geist geboren wird, geht ein Wollustgefühl durch das Weltall (T. 4719). Man muß natürlich zwei Arten von Wollust unterscheiden; beide würden auf Spannung von Kräften beruhen (T. 2053). Eine andere Auffassung T. 5646.

[4] d. h. der gewöhnliche Mensch ohne Streben nach dem Ideal, der stumpfe und dumpfe Mensch, der am Irdischen hängt, und dieses nicht vom himmlischen Feuer verzehrt und sich selbst nicht verklärt sehen will.

[5] Das Tugendhafte, Sittliche vgl. VII. 15 41.

[6] Das untergegangene Große. Wohl eine Anspielung auf die Auferstehung.

Digitized by Google

Auch mir erblaßt die heiße Wange,
Auch mir durchschauert's Mark und Bein,
Doch nur, weil ich umsonst verlange
Den Elementen gleich zu sein.

Ach! dürft' auch ich in Einem Blitze" usw.[1] (VII. 125 9 ff.)

Den Elementen gleich sein, heißt wohl so viel als Proteus sein, identisch sein mit der im Gewitter ausgelösten sittlichen Kraft der Natur, sich in den Geist derselben auflösen und den ethischen Gehalt der Schöpfung genießen.[2] So sagt auch der Proteus:

„Ha! oben in Wolken in bläulichem Glanz
Mit brausenden Stürmen der schwindelnde Tanz!
Als Blitz, dies Verflammen im nächtlichen Blau,
Als Regen, dies Tränken der durstigen Au!" (VI. 253 21/4.)

Auf die Tätigkeit der Elementargeister dürfte der Wunsch, „den Elementen[3] gleich zu sein", kaum anspielen. Diese sind in des Menschen Natur verwoben, wie Federn und Räder in eine Uhr („Lied der Geister" [VII. 64 19/20]). NEUMANN nennt sie das nicht individualisierte Leben in der Natur (l. c. 7 m.), sie sind ewig, preisen ihr Geschick im Vergleich zu dem des Menschen selig (VII. 63 9/12),

---

[1] Anders früher:

„Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern,
Der Donner durch die Himmel kracht,
Da les' ich in des Weltbuchs Blättern
Das dunkle Wort von Gottes Macht;

Da wird von innern Ungewittern
Das Herz auch in der Brust bewegt:
Ich kann nicht beten, kann nur zittern
Vor Ihm, der Blitz und Sturm erregt". (VII. 77 1/3.)

(VII. 67 21/4 wird gesagt, daß da, wo die Blitze glühen, Gott wohne.) Vgl. NEUMANN 8 u., 9 o. Das Gewitter wird hier noch nicht als sittlicher Vorgang aufgefaßt.

[2] Vgl. die „Erleuchtung". Da ist vom Geist des Weltalls die Rede, der in das Herz des Menschen niederflammt. Der also Erleuchtete tut einen Blick in die „dunklen Risse des Unerforschten":

„Du trinkst das allgemeinste Leben,
Nicht mehr den Tropfen, der Dir floß,
Und in's Unendliche verschweben
Kann leicht, wer es im Ich genoß." (VI. 255 13/16.)

[3] Feuer, Wasser, Luft und Erde.

Digitized by Google

aber da, wo sie wohnen, tönet „kein Jubel, kein Weh und kein Ach“. In ihrer Gesamtheit stellen sie wohl das dar, was wir die Natur im Menschen nennen können, die ewige Basis aller Formen überhaupt, das Kreatürliche im Gegensatz zum Geistigen, dem Medium des Proteus. Diesem Kreatürlichen gleich zu sein, wäre kaum ein sittliches Streben. Auf eine Ähnlichkeit zwischen dem „Lied der Geister“ und dem Gedicht „Bei einem Gewitter“ sei noch aufmerksam gemacht: Wenn die Leidenschaft des Menschen Herz ergreift, so ist dies die Macht des Feuergeistes, „der den Blitz in der Wolke erregt“ (VII. 64 25/6). Vgl. dazu:

„Doch dann des ersten Donners Grollen,
Ein Riesen-Ruf der Leidenschaft,
Und nun ergießt sie sich im vollen
Empörten Strom, die wilde Kraft.
Toddürstig flammt der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!“ usw. (VII. 125 5/10.)

Gewitter und Leidenschaft werden also miteinander in Verbindung gebracht. Die Leidenschaft ist, wie wir wissen, für den jungen Hebbel das eigentlich böse Element der Welt und es paßt gut hierzu, wenn wir den Elementargeist des Feuers als einen der vier Vertreter des Kreatürlichen ansprechen. Aber das Gedicht auf ein Gewitter schließt mit dem Wunsche, den Elementen gleich zu sein. Hebbel betrachtet eben in der Zeit der Entstehung des Liedes der Geister und in dem bald folgenden „Gott“ (VII. 77, 157 Anm. 1) das Gewitter noch nicht als sittlichen Vorgang und scheint später den Proteus aus den Elementargeistern abgelöst zu haben, wie er auch schließlich das Elementarische, das caput mortuum, aus der sittlichen Indifferenz erhebt und zur Mitwirkung an der sittlichen Bewegung heranzieht[1] (T. 3024), wenn auch ein sogenanntes „caput mortuum der Welt“, als am Ende aller Dinge zurückbleibend, gelegentlich angenommen wird (X. 52 11/3). Es entspricht dies seinem Verfahren, das Sittliche, das ursprünglich nur einem kleinen Kreise eigentümlich ist, allmählich über die ganze Welt auszudehnen.

Was die Blitze anlangt, so sei noch erwähnt, daß Hebbel auch einmal die Küsse mit ihnen vergleicht:

„Wie wilde Blitze glüh'n die Küsse.“ (VII. 138 29.)

---

[1] Vgl. später: „Wie man nur schwimmen kann, wenn man sich dem Wasser überläßt, so nur leben, wenn man sich den Elementen übergiebt“ (T. 3718).

Digitized by Google

Ebenfalls eine wilde Vorstellung — man male sich den Vorgang aus[1] — aber nach unseren Erörterungen völlig verständlich; es werden sittliche Kräfte frei. Vgl.: „Der Kuß ist der Vulkan des Herzens." T. 1576. Wir sprachen vom Gewitter, als einem sittlichen Vorgang, einer Selbstkorrektur der Natur oder Naturtragödie. Ganz in diesem Sinne sagt Hebbel im Jahre 1862: „Große Talente sind große Natur-Erscheinungen, wie alle anderen. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen"[2] (T. 5997). Ein Gewitter ist Entbindung des sittlichen Geistes,[3] ein Blitz Hervorleuchten der Idee in der Erscheinung, die er verzehrt und versittlicht: „Wie lange der Mensch in Gebet oder Begeisterung dort oben verweilt? So lange, als der Blitzstral hier unten" (T. 5408); die Erhebung in Gebet und Begeisterung ist Selbstversittlichung des Menschen und Selbstvernichtung seines Individuellen. Vollendeten Erscheinungen, also schönen, kann der Blitz nichts anhaben: Hebbel notiert als Bestätigung den ihm mitgeteilten Umstand, daß sich der Blitz um eine schöne Frau geschlängelt habe, ohne sie zu verletzen (T. 5862; ähnlich T. 4824). Eigentlich dürfte der Blitz auch Blumen nichts anhaben können. Hinsichtlich des Verspritzens[4] des sittlichen Gehaltes sei bemerkt, daß der Proteus von sich sagt:

---

[1] Es wird nicht besser, wenn vorher gesagt wird, daß das Mädchen bei der Umarmung an den Blitze schleudernden Zeus denkt; man hat die Vorstellung, als hielte sie einen mit Elektrizität geladenen, prasselnden Sprühteufel in den Armen. Vgl. dazu: „Semele, die Jupiter durch einen Blitz der höchsten Schönheit die Vernichtung zurückgiebt" (T. 5859). Schönheit ist Hervorleuchten des Sittlichen, Unendlichen, der Idee.

[2] Wir erwähnten schon, daß nur die Wolke, nicht die gemeine Luft den Blitz erzeugen kann, wie nur der große Geist, nicht der unbedeutende, seine Zeit zum Blitze zu konzentrieren vermag (T. 3691). Vgl. dazu: „Auch im Wasser ist Electricität. Sahst du je ein Gewitter im Wasser?" (T. 4563). Hebbel schätzt Wasser und Erde weniger hoch, als Feuer und Luft. „Hirsch: „Mit Wasser hat Gott die Welt gezüchtigt, nicht mit Feuer oder Luft; sie waren ihm viel zu edel"" (T. 5513). (Vgl. P. 280 Anm. 2 Ende.) Kunstwerke mit Blitzen zu vergleichen, kann nach unseren Auseinandersetzungen für Hebbel gar nichts Ungewöhnliches an sich haben. Vgl.: „„Ein liebenswürdiger Blitz! Eine süperbe Tragödie!"" (T. 4687.)

[3] Vgl.: „Mit Blitzen kann man die Welt erleuchten, aber keinen Ofen heizen" (T. 2492).

[4] Verwandt mit dieser Vorstellung ist die andere uns schon bekannte, daß die das sittliche Produkt umschließende Form alle Mühe hat, das Ethische, das nach Befreiung strebt, festzuhalten. In der Erde stecken die Früchte (152 Anm. 3); fassen wir diese als das ethische Produkt und die Erde als die Umhüllung, die

Digitized by Google

„Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt,
Der ihre gewaltigste Strömung erregt,
Und dann, was sie innerlich eigen besitzt,
Enteilend, in's dürstende[1] Weltall verspritzt." (VI. 253 17/20.)

Die gewaltigste Strömung der Welle des Lebens ist ihr Aufstreben zum Ideal, „was sie innerlich eigen besitzt", ihr ethischer Gehalt, der Götterfunke in ihr, ihr Geist, den der Proteus ins Weltall verspritzt, d. h. als Opfer oder Gruß dem Ideal zuteil werden läßt, so, wie der sittliche Gehalt der Blumen als Duft dem Himmel mitgeteilt wird. Der Proteus ist den Wesen immanent,[2] er ist das Sittliche in ihnen (Hebbel würde später sagen „das Universelle"), und, wenn z. B. die Traube ihre feurigsten Säfte verspritzt oder die Rose ihren Duft „versprüht" usw., so ist dies die Wirkung des

---

Form, so erklärt sich uns eine der gröbsten Geschmacklosigkeiten, die sich Hebbel geleistet hat. Das Gedicht „Die Erde und der Mensch" belehrt uns, daß die Erde Nahrung für viel mehr Menschen hat, als jetzt leben, daß also ein allgemeiner Hungertod nicht zu befürchten steht. Die Menschen sollen nun den alten Ring erweitern, neue Erdteile bebauen, dann wird, so sagt die Erde selbst:

„Was ich in meinen Eingeweiden
Bisher mit Qual verschloß, euch nicht mehr fehlen,
Und statt des Fluchs werd' ich in vollen Chören
Zum ersten Mal der Menschheit Jubel hören!" (VI. 305 77/80.)

Die Früchte, die der Mensch nicht baut, liegen in den Eingeweiden der Erde verschlossen; die Qual deutet auf den Wunsch der Früchte, emporzuwachsen, ihrer Bestimmung zu dienen, was ohne Zutun des Menschen nicht erfolgen kann, und ferner auf das Bedauern der Erde, ihren sittlichen Gehalt nicht vollständig verausgaben zu können; es liegt hier eine ethische Hemmung vor, die nicht „Schmerz", sondern „Qual" verursacht. Daß die volle Entfaltung der ethischen Kräfte der Erde den Jubel der Menschheit entzünden wird, kann bei den engen Beziehungen zwischen Mensch und Erde bzw. Natur (Hebbel wirft beide öfters zusammen) nicht überraschen. Vgl. zu dem Gedicht X. 185 9/14 und zu der abscheulichen Wendung die verwandte VI. 318 u. 12/3.

[1] Vgl.: Die durstigen Lippen des Himmels (VI. 311 m. 10). „Schmerz ist der Durst nach Wonnen" (VII. 155 u. 1). Durst, Dürsten drücken früher und später bei Hebbel ein inniges Verlangen nach ethischem Gehalte aus. Ich unterlasse es, hierfür besondere Beispiele anzuführen, es genüge dieser Hinweis. Die Vorstellung, daß der Himmel bzw. das Weltall dürstet, könnte aus der ursprünglichen erwachsen sein, daß Gott gute Taten wünscht und begrüßt (VI. 253 5).

[2] Aber er ist nur zuweilen in ihnen aktiv, nicht dauernd, was Hebbel ausdrücken will, indem er sagt, daß die Seelen der Wesen ihn nicht zu halten vermögen.

Digitized by Google

Proteus in ihnen. In allen Geschöpfen ist Irdisches mit Göttlichem gemischt, das nach Befreiung ringt; HEBBEL deutet das an, wenn er sagt, es „brause und zische“ in den Formen.[1] In dem uns schon bekannten Sonett „Vollendung“ (149 f.) ist vom „Überschäumen“ des Lebens in einer Wunderblume die Rede. Dieses Überschäumen entlädt sich in ein Verströmen des Duftes (VI. 311 o. 5 ff.). Vgl. „Das griechische Mädchen“ Schlußstrophe VII. 138. Erwähnen will ich noch, daß man auch ein Gewitter als Reagieren des Himmels auf Duftopfer auffassen könnte, so, wie in der „Vollendung“ den Tau. Vielleicht sind es ähnliche Erwägungen gewesen, die HEBBEL veranlaßt haben, das „Bauernwort“ zu notieren: „Nach dem ersten Donner verlieren die Veilchen den Duft“ (T. 5242).

c) Früchte und Wein als sittliche Naturprodukte.

Alles, was ihm das Prädikat sittlich zu verdienen scheint, bringt HEBBEL gelegentlich mit Blumen in Zusammenhang, Kinder, Jungfrauen,[2] sittliches Streben,[3] den Himmel usw.[4] Das Zentrum der sittlichen Welt ist in letzter Instanz Gott. Für ihn treten gelegentlich der Himmel, der Mond, die Sterne und insbesondere die Sonne ein. Ähnlich heißt es im „Widmungsgedicht“:

„Was rings im ungeheuren Zauberkreise
Der schaffenden Natur als Blume blühet,
Als süßer Duft durch blaue Lüfte ziehet,
Als goldne Frucht erglänzt am grünen Reise:

Das ist zu ihrem ewiglichen Preise
In Einer Sonne Segenstral erglühet,
Und wenn im Winter diese Eine fliehet,
Steht schmucklos die Natur nach Gräber-Weise.“ (VII. 107 o. 1/8.)

---

[1] Vgl.: „Das Leben ist ein beschneites Feuerwerk“ (T. 3423). Wir wissen, was Schnee (erfrieren, Frost usw.) bedeutet.

[2] Vgl.: Keine Blume ist so schön / Kind, Du darfst sie pflücken! } Auf ein sehr schönes Mädchen (T. 4151.).

[3] Vgl.: Ein Priester hat den Erzbischof ermordet: scheußlich. In der Kirche, während des Amtes: scheußlicher. Sein Messer hatte er unter einem Blumenstrauß verborgen: am scheußlichsten (T. 5546.)

[4] So werden Blumen mit „dem Guten“ in Parallele gestellt: „Das Gute selbst kann der Feind des Guten seyn, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen“ usw. (T. 1828).

Hier treten zugleich Früchte als sittliche Produkte auf; Weintrauben und Kirschen sind uns als solche bereits begegnet. Die Schönheit der Früchte erklärt HEBBEL einmal aus der Festigkeit des Holzes des sie tragenden Baumes, welches die Säfte „gehörig destillirt“ (T. 2740). Es dürfte hierin ein tragischer Vorgang zu erblicken sein (vgl. P. 279 o. m.); in der Schönheit der bildenden Kunst sieht HEBBEL das Resultat eines Kampfes der „physischen Elemente“ (T. 3257). Das Sein bezeichnet HEBBEL als

„Geheimniß, wunderbar, wie keins,
Des In- und Durcheinanderseins
In dem unendlichsten Gewühl
Durch Sinn, Gedanken und Gefühl“. (VII. 141 1/4.)

Er illustriert dies folgendermaßen:

„Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut,
Was in dem Schooß der Erde[1] gohr,
Rankt sich als Wein zu mir empor“ usw. (VII. 142 15/8.)

Auch der Wein, das Getränk, wird von HEBBEL als sittliches Evolutions- oder Verdichtungsprodukt geschätzt und ist wohl als gleichwertig mit der Traube zu betrachten. Ich verweise hierzu auf einige Tagebuchnotizen: „So wenig die Erde als Erde, die Aepfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume usw. treiben muß, ebensowenig die Völker, als Völker, große Leistungen, sondern nur große Individuen. Darum, Ihr Herren Nivellisten, Respect für Könige, Propheten, Dichter!“ (T. 5013). Diese Gleichsetzung von Früchten bzw. Blumen und bedeutungsvollen Geistesprodukten, insbesondere dichterischen Leistungen, ist uns bereits bekannt. Wie schon erwähnt, ist der Wein als „edelste Verkürzung des Natur-Geistes“ anzusehen (T. 3036).[2] Auch durch Früchte, so dürfen wir sagen, atmet

[1] Wir erwähnten bereits (152 Anm. 3), daß die Früchte in der Erde stecken (T. 5914). Es handelt sich dabei um diejenigen ethischen Kräfte der Erde, die, von der Sonne erweckt, sich zu Früchten verdichten.

[2] An derselben Stelle spekuliert er ziemlich unglücklich und resultatlos über den Rausch, vgl. T. 2479. Interessant ist die Bemerkung: „Böse berauschen sich nicht, d. h. sie können nicht betrunken werden“ (T. 1618). Der im Wein enthaltene sittliche Geist wirkt nicht auf sie. Daß sie im Alter nicht kindisch werden, wurde bereits 55 u. erwähnt. HEBBEL unterscheidet den Rausch im Sinne echter Begeisterung oder Steigerung der Persönlichkeit, vom eigentlichen Rausch, vom Betrunkensein. Auf den erhebenden Rausch dürfte

Digitized by

der Naturgeist sich aus, wie durch die verschiedenen Blumen (T. 5113), wenn HEBBEL es auch für die Früchte nicht ausdrücklich bemerkt.[1] Vgl. dazu: „Kein Baum steht länger, als er Früchte bringen kann, keine Welt dreht sich länger, als die Lebensquelle in ihr frisch bleibt, denn dieselben Kräfte, die ihr Wert geben, sind es auch, von denen ihr Bestand abhängt“ (T. 2237). Man sieht, wie er die Dinge nur als Träger oder Medien geistigen Gehaltes auffaßt. Ähnliches scheint die Bemerkung zu enthalten: „Der Mensch sollte denken: Die Bäume reden Sanskrit“ (T. 2131). Wichtig ist das Gedicht „Vor dem Wein“ (VII. 147/8):

„Dunkler, heiliger Wein!
Sieh, ich dürfte dich trinken,
Doch, in dein mystisches Blinken
Schau' ich mit Andacht hinein.

O, wie schauert's[2] mich an,
All dies Quellen[3] und Weben,
Das zum glühendsten Leben
Wecken und steigern mich kann!

Das bist du, o Natur,
Deiner gewaltigsten Kräfte,
Deiner verborgensten Säfte
Überfließende Spur.

Wein, ich trinke dich! Bald
Wirbeln nun Stürme und Fluten,
Blitze und mildere Gluten,
Mir durch die Brust mit Gewalt.“

---

die Bemerkung anspielen: „Leute, die man in Acht nehmen muß, daß sie die Sonne nicht zu oft aufgehen sehen, weil sie das berauscht, wie Andere das Champagner-Trinken“ (T. 4845). Vgl.: „Sich berauscht fühlen durch den bloßen Gedanken, daß es Wein giebt“ (T. 4787). Auch von einer künstlichen, unnatürlichen und verwerflichen Steigerung der Persönlichkeit in den rauschartigen Zustand eines falschen Enthusiasmus ist die Rede. HEBBEL spricht dabei von einer gemeinen Trunkenheit, „die der Becher erzeugt“ (T. 3329 9), und hat „Becher“ über „Wein“ (gestrichen) geschrieben. Der Wein stand ihm zu hoch, um ihn mit der gemeinen Trunkenheit in Verbindung zu bringen. Der Wein steigert und erhebt den, der ihn genießt. Dieses erwägend, dürfte HEBBEL notiert haben, daß betrunken gemachte Papageien das Vorgesagte leichter behalten (T. 6051). Vgl. 112 Anm. 1.

[1] Wir müßten etwa sagen: gibt er sich aus, da das Atmen auf das Duften anspielt.

[2] Schauern u. dgl. als Wirkung des sittlichen Geistes. Vgl. 55 o. m.: mit heiligem Graus erfüllt den Menschen der Anblick eines lieblichen Kindes.

[3] 151 u.

Digitized by Google

Ich brauche auf terminologische Eigentümlichkeiten nicht mehr besonders aufmerksam zu machen, wir haben zur Genüge erörtert, was unter Glühen, Glut, Überfließen (s. v. a. überschäumen.[1] den Gehalt verspritzen), Blitzen zu verstehen ist. Auch das Wirbeln drückt Ähnliches aus, wie das Verspritzen; „im wirbelnden Chor“ der Wesen steigt der Proteus auf und ab (VI. 253 12), Gott schaut gern „den Wirbeltanz der Wesen“ (VII. 131 18). Wiederum erscheint der Mensch als Glied der Natur und ihr Streben, Quellen und Weben als ein dem seinigen verwandtes.

Der Wein ist das Resultat eines Prozesses, der demjenigen menschlichen Erstrebens und Erreichens sittlicher Erhebung analog ist, und er ist zugleich ein Symbol sittlicher Errungenschaften. In diesem Sinne ruft der Dichter den Jünglingen zu:

„Trinkt des Weines dunkle Kraft,
Die euch durch die Seele fließt
Und zu heil'ger Rechenschaft
Sie im Innersten erschließt!
Blickt hinab nun in den Grund,
Dem das Leben still entsteigt,
Forscht mit Ernst, ob es gesund
Jedem Höchsten sich verzweigt.“ (VI. 236 u. 1/2.)

Die folgenden Strophen führen den Gedanken weiter aus und fordern zu freudiger sittlicher Begeisterung auf, die, wenn sie erhebend sein soll, aus einem vollen, seiner Stärke sich bewußten Herzen quellen muß. Vgl. 162 Anm. 2.

Einem sonderbaren Vorgang, den Hebbel sicherlich als einen sittlichen aufgefaßt hat, bietet „Das Geheimniß der Rebe“ (VII. 223). Ein Knäblein stiehlt trotz Verbotes eine Traube, der Vater ertappt das Kind, schneidet die Rebe ab, an der die Traube wuchs, und züchtigt das ungehorsame Söhnchen, das auf diese Weise begreift, daß in der Rebe

„nebst der Traube, die zum Übertreter
Ihn machte, auch die Gerte . . . steckt“.

Die handgreifliche Belehrung, die das Kind empfängt, die Korrektur, ist eine sittliche, zu der der sittliche Geist der Natur in seinem Produkte die Mittel hergibt.

[1] Vgl. im Sonett „Der Wein“:
„Du blickst so hell und glänzend aus dem Becher,
Als wäre jeder Stral in dir zerronnen,
Woraus du einst die Feuerkraft gewonnen,
Die glühend jetzt entgegenschäumt dem Zecher“. (VI. 310 m.)

Digitized by Google

Wenn ein Kind Früchte ißt, so muß dies HEBBEL als ein besonders anmutiger und bedeutungsvoller Vorgang erscheinen. In dem Gedicht „Unter'm Baum“ (VI. 272) bemüht sich die Natur, dieses Ereignis herbeizuführen: ein „rothes, träges Kind“ liegt in der Sonne unter dem Baum und schläft. Der Baum bietet ihm an einem tief herabhängenden Aste seine köstlichste Frucht, aber es schläft weiter. Da eilt der Mittagswind herbei und schüttelt die Frucht herab, aber das Kind schläft weiter. Damit es nun erwache und endlich die Frucht verzehre, setzt sich eine Mücke auf seine Hand oder „auf eine seiner Hände“, wie HEBBEL sagt, um den Reim auf „Spende“ herauszubekommen. Es muß so aufgefaßt werden, daß der Geist der Natur Wind und Mücke sendet, damit der erwünschte Vorgang sich vollziehen kann.

d) Würdigung zweier Gedichte („Herbstbild“, „Haus im Walde“).

Im Anschluß an unsere Auseinandersetzungen über Früchte und den Wein (als Frucht und als Getränk) wollen wir noch zwei Gedichte HEBBELS hinsichtlich ihres ethischen Stimmungsgehaltes betrachten. Das erste, „Herbstbild“ betitelt (VI. 232), ist sprachlich makellos, von außerordentlichem Stimmungszauber, höchster Plastik und glänzendstem Kolorit. Form und Inhalt sind hier jene innige Verbindung eingegangen, die den besten Leistungen der Lyrik die Anmut höchster Natürlichkeit verleiht und das Dargebotene rein genießen läßt. Die Sprache ist nicht bloßes Gefäß, Vehikel, sondern sie ist zu einem lebendigen Körper geworden, der durch seine Bewegung den Inhalt offenbart. Die sittliche Idee, ohne die es bei HEBBEL nun einmal nicht gut abgeht, wird durch unsere Erörterungen besonders deutlich. Es handelt sich um ein Opfer, welches die Natur in ihren Produkten sich selbst darbringt, um eine Ernte, die sie selbst hält[1] und in der sie sich selbst genießt.

„Dieß ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als athmete man kaum,
Und dennoch[2] fallen raschelnd, fern und nah',
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

[1] Vgl.: „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt“ (T. 2173) und die übrigen von WERNER im Inhaltsverzeichnis zu den T. unter „Selbstgenuß“ angeführten Stellen.

[2] Trotz völliger Windstille fallen im „Opfer des Frühlings“ (VI. 217 ff.) die Blüten von den Bäumen. Für HEBBEL bedeutet dies einen plötzlichen Schauder der Schönheit vor sich selbst, ein Opfer, das sie freiwillig darbringt. Vgl. VII. 280 u.

Digitized by Google

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dieß ist die Lese, die sie selber hält,
Denn heute lös't sich von den Zweigen nur,
Was vor dem milden Stral der Sonne fällt."

Es ist Hebbel durchaus gelungen, das abgeklärte stille Ruhen der Natur in sich selbst zum Ausdruck zu bringen, und unsere Stimmung im Gleichgewicht von heiliger Scheu und inniger Sympathie zu erhalten, mit denen wir einem derartigen Vorgang, oder besser: einer solchen ethischen Situation gegenüberstehen; wir werden eins mit der Natur und genießen in feierlicher Betrachtung, was sie erfüllt. In der ersten Strophe malt Hebbel die Situation nur, wie sie uns rein äußerlich entgegentritt und zwar mit einer besonders im 3. und 4. Verse hervortretenden Plastik, wie er sie selten erreicht. Die zweite Strophe bringt den ethischen Gehalt der Situation, aber ohne uns — und das ist besonders anzuerkennen — aus den Zuständen zu verdrängen. Die Vermittelung bildet aufs glücklichste der Ausruf: „O stört sie nicht" usw. Er ergibt sich unmittelbar als Ausdruck unserer Stimmung aus dem Vorhergehenden, ein weihevolles favete linguis, durch das wir uns unserer Gefühle bewußt werden, und welches den leichtesten und natürlichsten Übergang zum Folgenden bildet.

Das andere Gedicht, das erste der „Waldbilder", „Das Haus im Walde" betitelt (VI. 221/2), bietet ebenfalls eine ethische Situation.

Die erste Strophe schlägt den Ton an:

„Ich bin im Walde gegangen,
Da traf ich ein kleines Haus,
Dort gingen die Engel Gottes
Sichtbarlich ein und aus."

Von Engeln ist im weiteren Verlaufe keine Rede mehr; wir werden damit auf Ethisches vorbereitet, das uns sogleich in reicher Fülle entgegengebracht wird, und zwar zunächst in Gestalt von Früchten:

„Das Gärtchen, umher gezogen,
Bot Aepfel und Birnen genug,
Ein Weinstock spann sich durch's Fenster,
Der duftige Trauben trug."

Für den idealen Leser (im Sinne Hebbels) dämmert die sittliche Idee, allmählich Gestalt gewinnend, bereits hier auf. Es folgt in der dritten Strophe die Schilderung einer Mutter, die ihren

Digitized by Google

Knaben säugt. Die Darstellung geht damit zur Betrachtung der Personen über, die in Beziehung zur umgebenden Natur gesetzt werden. Über die ethische Bedeutung des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind haben wir uns bereits ausgesprochen (131 ff.).

Die vierte Strophe bringt einen ethischen Vorgang:

„Nun pflückt sie die schwerste der Trauben,
Die selbst die Schulter ihr tickt,
Die Rebe will sie erquicken,
Wie sie ihr Kind erquickt."

Die Natur nimmt also Teil an dem sittlichen Vorgang, der sich zwischen Mutter und Kind abspielt, sie tritt in der Traube zu ihm in Beziehung.

Vor der Mutter stehen eine Flasche Wein und ein Becher für den abwesenden Gatten;

„Geräusch! — „Dein Vater, Knabe!"
Sie schenkt den Becher voll.
Noch nicht! Die Birne fiel nur,
Die sie ihm reichen soll."

Dieses Motiv des Herabfallens reifer Früchte haben wir bereits kennen gelernt, doch handelt es sich hier nicht um eine Lese, die die Natur selbst hält, sondern um eine Gabe derselben für den Vater; die Natur setzt sich abermals in Beziehung zu den Bewohnern des Hauses. Es scheint mir ferner von Bedeutung zu sein, daß eine Flasche Wein für den Vater bereit steht; jedes andere Getränk würde nicht in die ethisch gesättigte Stimmung passen.

In den übrigen Strophen wird uns mitgeteilt, daß der Dichter, obwohl er durstig ist und ihm ein Labetrunk gewiß nicht verweigert werden würde, sich doch scheut, den himmlischen Frieden des Idylls durch sein Dazwischentreten zu stören:

„Doch nein, ich will mich wenden,
Der Wald ist dick[1] und wild,
Ich will in den Wald mich verlieren,
Wer tritt hinein in ein Bild?"[2]

---

[1] Der „dicke" Wald begegnet noch VI. 224 Nr. 3 (Überschrift) VI. 169 $_3$; die „dickste" Nacht VII. 17 $_{10}$.

[2] „„Hinein schauen in idyllisches Glück, und es eben dadurch genießen, daß man von dem engen Raum, der es einschließt, nicht befangen ist. „Wer tritt hinein in ein Bild!"" (Zitiert von Werner VII. 281 m.)

Digitized by Google

Die nicht gerade sehr geschmackvolle Schlußwendung ist, rein inhaltlich, ein Pendant zu dem „O stört sie nicht, die Feier der Natur“. Was uns geschildert wird, ist ein Idyll, über das sich Hebbel folgendermaßen äußert: „Das echte Idyll entsteht, wenn ein Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. So lange er sich in diesem Kreise hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn“ (T. 1974).

Worauf es uns ankommt, ist der vom Dichter beabsichtigte ethische Stimmungsgehalt des Gedichtes. Es verbindet jeder, wenn er von Wein, Trauben, Früchten, der Mutter und dem Kinde und den Engeln Gottes liest, mit diesen Worten gewisse Vorstellungen und Gedanken, und es ist sein gutes Recht, sich vorzustellen oder zu denken, was ihm gerade am nächsten liegt und am bequemsten zur Hand ist. Unsere Aufgabe ist es, festzustellen, was sich Hebbel vorgestellt und gedacht hat, als er die betreffenden Worte niederschrieb, und der Weg zu einer Lösung dieser Aufgabe führt uns vor allem zur Feststellung der Wortbedeutungen, d. h. wir müssen uns über diejenigen Gedanken und Vorstellungen klar zu werden suchen, die der Dichter mit jenen Worten zu verbinden pflegte. Diese Rekonstruktion kann nie eine vollständige werden, das innere Erlebnis Hebbels, das er etwa beim Lesen des eben vollendeten Gedichtes hatte, sind wir nicht imstande, in uns auch nur annähernd zu reproduzieren; wir müßten dann, um ein Beispiel zu geben, den überaus geschmacklosen und wenigstens meinem ästhetischen Empfinden wehe tuenden Schluß: „Wer tritt hinein in ein Bild?“ zum mindesten erträglich finden, denn Hebbel muß ihn wohl erträglich gefunden haben, sonst hätte er ihn nicht niedergeschrieben, ja er dürfte ihn sogar für eine treffliche und schlagende Pointe gehalten haben, wie die von Werner herbeigezogene Tagebuchstelle zeigt, eine Pointe, die sprachlich bereits formuliert war, bevor das Gedicht entstand. Auf eine vollständige, ins Detail gehende Rekonstruktion des Erlebnisses des Dichters muß also von vornherein verzichtet werden, aber wir sind sehr wohl imstande auf Grund der Feststellung der Wortbedeutungen und der Vertrautheit mit der Weltanschauung Hebbels, deren Signatur fast alle seine Produkte aufs deutlichste tragen, im großen und ganzen mit Bestimmtheit sagen zu können, was Hebbel mit diesem oder jenem Gedichte zum Ausdruck bringen wollte, d. h. es so zu verstehen, wie er es verstanden wissen wollte. Vgl. Zeitschr. f. Aesth. II. I. 117 ff.

Digitized by Google

2. Tiere als sittliche Wesen. Unorganische Körper.

a) Vögel, Schmetterling, Eichhörnchen.

Neben Blumen und Früchten treten auch Hebbel wohlgefällige Tiere als sittliche Naturprodukte auf. Das Gedicht „Vogelleben“ (VII. 120) haben wir bereits besprochen (28 ff.). Hier war das Vöglein Träger sittlich wertvoller Gefühle, die einem Menschen alle Ehre machen würden; der bevorstehenden Verklärung und Erlösung gewiß, erschien es „hocherhaben über jeden Schmerz dieses Erdenlebens“ (VII. 18 49/51) und empfing von Gott selbst die himmlische Ruhe. Dem „armen Vogel“ (VII. 80/1) werden menschliche Gefühle zugeschrieben; er sitzt im Käfig und denkt an Licht und Luft, an frische, schattige Haine und „an Blumen voll von Duft“, fliegt gegen die Stäbe seines Käfigs an und sinkt „blutig“ zu Boden.

„Du hast den Armen gesehen,
Und Schmerz durchzuckt Dich wild:
Du sahst — drum magst Du wohl bluten —
O Herz, Dein eigen Bild!“

In Nr. 2 der „Sprüche und Gleichnisse“ (VII. 155/6) zieht den Vogel ein mächtiges Sehnen hinaus ins Weite, er fühlt, daß er das Erstrebte finden wird, linde Luft, süßen Duft und neuen Lenz, die für ihn die Glückseligkeit, das nicht näher zu Bestimmende, in Worte nicht zu Fassende und doch innig Vertraute bedeuten;

„Du frägst mich viel,
Und das ist Spiel,
Die Antwort aber macht mir Müh'!“

Er zieht nun hinaus übers Meer,

„Und linde Luft
Und süßer Duft,
Sie wurden wirklich sein Gewinn!“

Diesem Gedicht und dem „Vogelleben“ schließen sich würdig an „Das Vöglein“ (VI. 152/3) und das „Meisenglück“[1] (VI. 284). Sie alle zeigen, wie gut Hebbel die Darstellung des kleinen Vögeln eigentümlichen Anmutigen, Freundlichen und zum Teil Rührenden gelegen hat.

---

[1] Beide sind als Beispiele hier nicht zu verwerten.

Digitized by Google

Man kann nicht sagen, daß in den beiden ersten Gedichten menschliche Gefühle symbolisiert werden, denn das würde das Vorhandensein analoger sittlicher Gefühle im Vogel ausschließen. Wir werden aber, wenn wir an diese Gedichte einen aus Hebbels Produkten gewonnenen Maßstab legen, sagen müssen, daß wir im vorliegenden Falle den Vögeln ebenso ein ethisches Streben zuzuerkennen haben, wie vorher den Blumen und Früchten, wobei es uns zunächst gleichgültig sein kann, ob dieses Streben als ein individuelles oder als ein in dem betreffenden Wesen wirksames allgemeines Streben der Natur aufzufassen ist. Jedenfalls ist ein sittliches Streben, ein sittlicher Auftrieb vorhanden und dieser ist demjenigen des Menschen analog, gleichviel, ob er mehr oder weniger deutlich ins Bewußtsein des strebenden Wesens fällt. Man braucht sich nur etwa des uns bekannten Sonetts „Rosenleben“ (VII. 126) zu erinnern, in dem der Rose den menschlichen völlig verwandte Gefühle und Strebungen zugeschrieben werden, um einzusehen, daß es sich etwa im „armen Vogel“ nicht um eine bloße Symbolisierung menschlicher Regungen handelt, sondern um ein dem menschlichen völlig verwandtes und analoges sittliches Streben nach dem Höchsten.

Auch der Schmetterling spielt bei Hebbel als sittliches Naturprodukt eine Rolle und tritt uns gelegentlich als Symbol des Auferstehenden bzw. der Monade entgegen, d. h. als ein von analogem Streben erfülltes Wesen: „Grab! Ein schauerlicher Name, . . . aber, bebe nicht, o Herz, . . . aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ja ein schöner Schmetterling hervor“ (IX. 5 73/7). Ähnlich, aber der späteren Anschauung entsprechend:

„Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
Aber ergreife den Punct, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.“
(VI. 448.)

Dem „armen Vogel“ verwandt ist „Der Schmetterling“ (VI. 196/8). Ich will bemerken, daß in der Schönheit eines Tieres, sagen wir, um es allgemeiner zu fassen, in der Naturschönheit das sittliche Streben der Natur nach Verklärung zum Ausdruck kommt (Schönheit ist das Genie der Materie, T. 4035). Schönheit in der bildenden Kunst (wir können hinzufügen: und auch in der Natur) ist Resultat eines Kampfes physischer Kräfte, wie die Versöhnung in

Digitized by Google

der Tragödie (und tragischen Geschichte) Resultat eines Kampfes geistiger Kräfte[1] ist (T. 3257). Ein Tier ist ein Gedanke der Natur (T. 5701), Gottes Gedanken sprechen aus der Natur (T. 5646) und Gott ist das Gewissen der Natur (T. 1881). Dichtung, Kunst überhaupt, und Naturschönheit haben dasselbe Ziel, Erhebung zu Gott. Es ist klar, daß damit der Primat weder der Kunst noch der Naturschönheit ausgesprochen ist. Hieraus erklärt sich der immerhin mißzuverstehende Ausspruch: „Selbst Raphael leistet nicht, was auf einem Schmetterlingsflügel geleistet ist" (T. 6183), was natürlich durchaus nicht in dem Sinne aufzufassen ist, als habe Hebbel das Wesen der Kunst in der mehr oder minder vollkommenen Nachahmung der Natur erblickt.[2]

In einer Reiseschilderung vom Semmering ist von Schmetterlingen die Rede, die sich in Duft „berauschen" und die Seligkeit des Rausches durch Fliegen verdoppeln (T. 4221 35/6).

α) Würdigung der Gedichte. „Ein Bild aus Reichenau" und „Sommerbild".

Zwei der schönsten Gedichte Hebbels „Ein Bild aus Reichenau" und „Sommerbild" (VI. 230) sind für unsere Betrachtung wichtig.

---

[1] Ist das Resultat ein (ethisch) negatives, so entsteht Häßlichkeit (T. 3483). Doch ist damit Hebbels Ansicht über das Häßliche nicht erschöpft.

[2] Vgl. „An ein schönes Kind":

„O! würdest Du der Maler und der Dichter
Gewaltigster, Du wirst durch all Dein Ringen
Das Höchste nie, wie jetzt im Spiel, verrathen,
Nie so das Schöne durch der Farbe Lichter,
Nie so das Reine durch Dein frömmstes Singen,
Nie so das Menschlich-Göttliche durch Thaten!"

(VI. 321 u., 322 o.)

Es gilt dies nicht nur von der äußeren Erscheinung, sondern auch vom moralischen Handeln. Hebbel berichtet von der goldenen Hochzeit eines schlichten Ehepaares, der er beigewohnt hat und schließt nach einer Schilderung der einfachen und braven Leute: „Was sind alle Schlachten Napoleons, alle Werke Raphaels, Shakespeares und Mozarts gegen den Entsagungsmuth, den ein solches Leben voraus setzt!" (T. 5926). Den anläßlich des Hamburger Brandes hervortretenden Wohltätigkeitssinn rühmend, sagt er: „Alles so menschlich-schön, daß man ausrufen muß: ein einziger dieser Züge gereicht der Menschheit mehr zu Ehren, als alle möglichen Tragödien, die gedichtet sind oder noch gedichtet werden können" (T. 2571). Vgl. ferner X. 184 u./185 m. und hinsichtlich der äußeren Erscheinung die Bemerkung über die Gesichter bedeutender Männer (T. 6110).

Digitized by Google

Ein Bild aus Reichenau.

Auf einer Blume, roth und brennend, saß
Ein Schmetterling, der ihren Honig [1] sog,
Und sich in seiner Wollust [2] so vergaß,
Daß er vor mir nicht einmal weiter flog.

Ich wollte seh'n, wie süß die Blume war,
Und brach sie ab: er blieb an seinem Ort;
Ich flocht sie der Geliebten in das Haar:
Er sog, wie aufgelös't in Wonne, [3] fort!"

Wir haben, um das Gedicht voll zu würdigen, uns der sittlichen Vorstellungen zu erinnern, die sich für HEBBEL an die Blume, den Schmetterling und die Geliebte knüpfen. Das Ganze ist ein von ethischem Gehalte durchsättigtes Idyll; die Verkörperung des Gehaltes ist HEBBEL in bewunderungswürdiger Weise gelungen. Das Zuständliche wird uns unmittelbar gegeben, der warme, sonnige Sommertag, die lebensvolle, stille, zur Frucht sich drängende Natur ringsumher, die von Leben geschwellte, reifende Ruhe, die auf der Erde liegt, das alles wird uns auf das lebhafteste vermittelt. Alles reift und füllt sich, nicht in unruhigem Drängen und unbestimmtem Hoffen, sondern in stiller Pracht und sicherer Ruhe der hohen Bestimmung entgegenwachsend, keine aufdämmernde Ahnung des Zukünftigen, sondern die volle, reich machende Gewißheit. Es ist ganz erstaunlich, was hier zwischen den Worten hervorblüht, was gesagt wird, ohne daß der Dichter davon redet. Was liegt allein in den Worten: „roth und brennend" [4] und: „Ich wollte seh'n, wie süß die Blume war!" Man beachte, wie der Mensch in die Natur gestellt ist, teilnehmend an ihrem sittlichen Streben und Genießen, mitten in ihr stehend, eins mit ihr, nicht objektiv betrachtend und als Zuschauer bewundernd. Es ist HEBBEL vollständig geglückt, das, was wir nach ihm den sittlichen Gehalt des Sommertages nennen können, voll und rein zu verkörpern. Das Gedicht ist ein würdiges Pendant zum „Herbstbild"; beide erscheinen mir viel bedeutender nnd wertvoller als „Liebeszauber" und „Opfer

---

[1] Vgl. 142 u.

[2] Vgl. 156 Anm. 3.

[3] Vgl. VII. 77 23/4: Der Dichter saugt, wie eine Biene am Blumenkelch, an Gott. Der Proteus schlürft aus jeglichem Sein mit tiefem Entzücken den Honig (VI. 253 13/4).

[4] Rot ist die Farbe des Lebens, die Nebenbedeutung von „brennend" kennen wir.

Digitized by Google

des Frühlings". KUHS Lob (KUH II. 566 u.) verdient es im höchsten Maße.

Einen ethischen Vorgang bietet das „Sommerbild":

„Ich sah des Sommers letzte Rose steh'n,
Sie war, als ob sie bluten[1] könne, roth;
Da sprach ich schauernd im Vorübergeh'n:
So weit im Leben, ist zu nah' am Tod!

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer[2] Schmetterling;
Doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte,[3] sie empfand es und verging."

Die erläuternden Tagebuchnotizen führt WERNER (VII. 284 m.) an: „Eine Rose, so reif, daß ein Schmetterling, der seine Flügel regt, sie entblättert." Wir können hinzufügen: „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt" (T. 4324). Das gilt auch von der Rose. Der Tod bewirkt das Hinübertreten ins Allgemeine, das „Verschweben ins Unendliche", das hier durch den Flügelschlag des weißen Schmetterlings erfolgt, durch einen leisen, kaum merklichen Gruß aus dem Geisterreiche, als dessen Träger man den weißen Schmetterling immerhin ansehen darf.[4] Die Leichtigkeit des Sterbens der Blume ist durch ihre übergroße Reife bedingt, sie ist „so weit im Leben", daß ihr Übergehen in den Verband des Allgemeinen ohne weiteres erfolgt. Die Reife selbst dürfte, wie das „schauernd" andeutet, nicht als denkbar vollste Entwickelung des sittlichen Gehaltes anzusehen sein, auf sie paßt nicht der Ausspruch: „Wie fest hält der Baum eine unreife Frucht und der Geist ein unreifes Gebilde! Wie lösen sich beide, wenn sie gereift sind, von selbst ab!" (T. 2851), sondern es ist auf andere hinzuweisen, in denen darin der tragische Fluch erblickt wird, daß eine vergängliche Er-

[1] Vgl. die von WERNER angeführte Stelle: „Eine Blume, so dunkelroth, daß man denkt, sie müßte von einem Nadelstich bluten." Vgl. VI. 223 31/6.

[2] Auf die bei HEBBEL hervortretende Farbensymbolik werden wir noch zu sprechen kommen. Weiß ist die Farbe der Geister, des Vergeistigten, der Unsterblichkeit bzw. des Todes.

[3] Man beachte das an sich nicht glückliche Enjambement, das aber hier sehr am Platze ist, das Schwankende des Fluges des vorüberstreichenden Schmetterlings vortrefflich wiedergibt und falls es beabsichtigt war, von großer Virtuosität in der Versbehandlung zeugt.

[4] Hierauf scheint mir die Bezeichnung „weiß" zu deuten, die sonst wenig angebracht ist, da gerade die weißen Schmetterlinge die ordinärsten und am wenigsten geeignet sind, poetische Vorstellungen zu erwecken.

Digitized by Google

scheinung sich zu lange[1] halten will (T. 5499, vgl. T. 1902). Wir haben also in dem uns geschilderten Vorgang eine kleine Naturtragödie vor uns. Ob der unbefangene Leser sogleich auf diese Deutung kommt, sei dahingestellt, immerhin hat sich Hebbel bemüht, in den Worten „so weit im Leben, ist zu nah' am Tod" die Andeutung zu geben.

Das Gedicht ist sprachlich noch vollendeter, als das „Bild aus Reichenau", der Vers zeigt eine anmutigere, wärmere Bewegung, die beiden ersten Verse der zweiten Strophe sind von erstaunlicher plastischer Schönheit und dabei einfach, klar und natürlich. Der Unterschied in der Stimmung ist, wenn man sich beide Situationen ihrem ethischen Gehalte nach vergegenwärtigt, höchst bedeutend; dort das stille, lebensvolle Reifen, hier der als notwendig empfundene und darum nicht versöhnungslose oder traurige Zerfall. Von dem „höchsten Blitz des Lebens, der zugleich schon das im Tode brechende Auge ist", von dem Kuh (K. II. 566 u.) fabelt, kann ich nichts entdecken; dergleichen Individuell-Interessantes und posierendes Gefühlsschaumschlagen enthält das Gedicht ganz und gar nicht; es handelt sich um einen ethischen Naturvorgang, um das Erlöschen einer Erscheinung, in dem wir den Vollzug eines ewigen Gesetzes erblicken, und dessen Begreifen uns eins werden läßt mit dem Geiste, der alles Lebendige regiert. Lehrreich ist ein Vergleich der beiden Fassungen der Pointe, wie sie in Versen und in Prosa (in der zitierten Tagebuchbemerkung: „Eine Rose, so reif, daß ein Schmetterling, der seine Flügel regt, sie entblättert") vorliegt. Hebbel sagt nicht: ein Schmetterling, der vorüberfliegt; am besten wäre das unendlich poetische Bildchen wohl so aufzufassen, daß der Schmetterling sich auf der Rose niederläßt und halb flatternd, halb auf ihr ruhend,[2] durch die leise Berührung sie entblättert. Diese Vorstellung bietet die Lösung des Ganzen, der Idee und der bildlichen Verkörperung nach, dar. Das Entblättertwerden einer überreifen Rose durch die Berührung des Schmetterlings ist im höchsten Grade anschaulich, durchaus glaubhaft, bringt die unnatür-

---

[1] Es ist ja auch des Sommers letzte Rose.

[2] Vgl. den analogen Vorgang im „Meisenglück" VI. 284 u. Dazu die Anmerkung VII. 299 m.: „Ein Vögelchen, das sich zum Ausruhen auf einen Grashalm niederließ, dabei aber, als der Halm sich bog, und einzuknicken drohte, fortwährend mit den kleinen Flügeln flatterte, um sich leichter zu machen." Der Schmetterling würde dasselbe thun, weil die bei der Berührung sich ablösenden Blätter herabfallen.

Digitized by Google

liche Reife der Blume zum Bewußtsein und vermittelt durch das eminent Zuständliche aufs Deutlichste und Packendste die Idee des Gedichtes; wir sehen ohne weiteres ein, daß die höchste Überreife unmittelbar an den Untergang geknüpft ist, daß sie notwendig beim ersten Anlaß in ihn übergeht. Die im Gedicht selbst gegebene Lösung zwingt uns aus dem anschaulichsten Bilde in eine Reflexion hinein, die sich, und das ist das Fatalste und Verdrießlichste an ihr, sogleich als die eigentliche Absicht des Dichters offenbart, als die gewollte „Poesie der Idee“; das „Vergehen“ der Rose durch das Vorüberfliegen eines Schmetterlings (anders ist es nach dem Wortlaut des Gedichtes, an den man sich doch halten muß, nicht aufzufassen) hat etwas Gespensterhaftes, Unnatürliches und Unglaubhaftes; wir werden hier lediglich an die nackte Idee verwiesen, alles löst sich in Überlegung auf, denn, rein zuständlich genommen, ist der Vorgang nicht mehr einzusehen. Durch die Reflexion, die er uns aufzwingt, wirft uns der Dichter selbst aus dem Zuständlichen, in dem wir uns so wohl fühlen, hinaus. Die Idee sollte aus dem Zuständlichen fließen, als letzte Auflösung über dem Ganzen schweben und sich mit seinem Gesamteindruck harmonisch verbinden; hier aber springt sie in das Gedicht vor Toresschluß hinein, um eine Wirkung zu antezipieren, die nur die Totalität des Gedichtes hervorrufen sollte.

Wir sehen hier zu unserm größten Bedauern Hebbel wieder in seinen alten Fehler verfallen: sobald er eine Idee auch nur einigermaßen untergebracht hat, d. h. so, daß er weiß, was gemeint ist, glaubt er seine Aufgabe gelöst zu haben. Er bringt sich damit um die besten Wirkungen; so klar, farbenprächtig und glänzend das Gedicht anhebt, so verschwommen und farblos schließt es. Man kann hier nicht einwenden, daß die im Tagebuch notierte ausgezeichnete Fassung in den beiden letzten Versen nicht unterzubringen gewesen wäre, daß Reim und Rhythmus dies nicht zugelassen hätten u. dgl. m.; das ist Sache des Dichters und es ist sein Pech, wenn es mißlingt oder nicht geht.

Dem „Sommerbild“ inhaltlich verwandt sind „Die Rosen“; wir haben uns schon früher (78 ff.) mit diesem Gedicht beschäftigt.

Bezüglich der Vögel sei noch erwähnt, daß der Proteus auch in der Brust der Nachtigall wohnt, ihr Liebe ins klopfende Herz haucht und sie nun, nachdem er sie verlassen hat, „in ewigem Schmerze“ singen läßt (VI. 254 29/32). Ähnlich VII. 108 17/24. Auch der Adler wird von Hebbel geschätzt; aus Kühnes „Verschwörung

von Dublin" die Worte zitierend: „Schüttle endlich Dein Schlangenhaupt, Nemesis, und entlaß die Sturmvögel, die in Deinen Locken nisten", notiert er mit Entrüstung: „Ist es nicht unerhört, Geier und Adler unter Vipern und Nattern zu verstecken? Aber das ist die Plastik dieser phantasielosen Gesellen" (T. 6129). Vipern und Nattern haßte Hebbel, es waren unsittliche Geschöpfe für ihn; Adler müßten etwa in Gesellschaft von Löwen auftreten. Sehr bezeichnend ist auch die Bemerkung: „Im Zoologischen Garten der Adler, der mich fünf Minuten lang mit ausgebreiteten glänzenden Flügeln ansah" (T. 6021). Sicherlich glaubte Hebbel, daß das Tier es fühle, einen dramatischen Dichter, einen Kollegen aus dem Reiche der großen Geister vor sich zu haben. Vgl. die von Werner im Register zu den T. unter „Adler" angeführten Stellen. Den Schwan, der sonst bei Dichtern eine wichtige Rolle zu spielen pflegt, konnte Hebbel nicht leiden, da er einmal durch einen Schwan ein Hündchen verloren hatte. (Kulke, Erinnerungen an Fr. H., Wien 1878, Seite 28/9.) In den Gedichten werden Raben mit Mordtaten in Verbindung gebracht, so VI. 168$_{75}$ ff., VI. 443$_{46}$, VII. 170$_{17}$ ff. Im Tagebuch vermerkt Hebbel: „Strychnin-Alkaloide aus Krähen-Augen" usw. (T. 5801). Zu Schlangen, Spinnen und dergleichen Ungeziefer vgl. VI. 436$_{57}$ ff., VI. 224 (wo auch von giftigen Pflanzen die Rede ist) VII. 170$_{12}$. Solche, Hebbel widerwärtige Tiere können wir als unsittliche Naturprodukte bezeichnen, doch ist nicht zu vergessen, daß auch sie berechtigte Seiten des Naturgeistes darstellen. Vgl. VI. 364 m. u. (Devise für Kunst und Leben) und dazu Br. IV. 127$_{29}$ ff. und T. 2970.

β) **Erklärung des Gedichtes „Das Geheimniß der Schönheit".**

Sehr instruktiv ist endlich der Nachruf im Tagebuch (T. 5937/8) und das Gedicht „Das Geheimniß der Schönheit" (VI. 404/5), die Hebbel einem Eichhörnchen, das er besaß, gewidmet hat. „Dieß Thier", so schreibt er, „war so einzig, daß es Jedermann wie ein Wunder vorkam, und mir wie eine Offenbarung der Natur." Keine Maus, keinen Wurm will er mehr zertreten, „ich ehre die Verwandtschaft mit dem Entschlafenen ... und suche nicht bloß im Menschen, sondern in Allem, was lebt und webt, ein unergründliches, göttliches Geheimniß, dem man durch Liebe[1] näher kommen kann. So hat

---

[1] Vgl. 143 Anm. 1. Es handelt sich, besonders in unserer Tagebuchaufzeichnung, um den erweiterten Begriff der Liebe, wie ihn Hebbel später ausgebildet hat.

Digitized by Google

das Thier mich veredelt“ usw. (T. 5937 10/9). „Veilchen[1] werden Deinem Grabe entsprießen, Du allerbestes Kind, wie ich Dich unzählige Male rief! und nie werde ich etwas Uebles thun, wenn ich an Dich denke, denn Du hast Dich zu den Genien meines Lebens gesellt und blickst mit anderen theuern Todten auf mich herab.“ „Du warst mir Ersatz für die Verräther,[2] die mich auf so niederträchtige Weise verließen“[3] (T. 5937 80/9). Der Nachruf umfaßt (in Werners Ausgabe) über sechs Seiten und ist mit Hebbels vollem Namen unterzeichnet. Das Gedicht ist von „heil'ger Scheu und süßer Neigung“ durchweht und läßt zunächst nicht im mindesten ahnen, an wen es gerichtet ist, man denkt, etwa an ein Kind von zauberhafter Schönheit, an ein Wesen, wie Mignon, und ist höchst erstaunt, wenn man erfährt, wer hier besungen wird. Nur einige Strophen seien angeführt:

„Zwar scheinst Du, wie aus einer lichtern Sphäre
In uns're Nacht hinab getaucht,
Als ob der Duft in Dir verleiblicht wäre,
Den still der Lotos in die Lüfte haucht.“

„Du bist der Schmetterling, der auf den Flügeln
Den Schlüssel zu der Schöpfung trägt
Und sie im Gaukeln über Au'n und Hügeln
Vor'm Stral der Sonne aus einander schlägt.“

„Du pflückst in einer kindlich-leichten Regung
Dir Blüte oder Frucht vom Baum
Und weckst durch eine liebliche Bewegung
In uns den frühsten[4] Paradieses-Traum.“ (VI. 404/5.)

Allein diese Verse müßten zu denken geben und zu Untersuchungen veranlassen, wie wir sie hier angestellt haben, denn das ist für den, der Hebbels Naturphilosophie nicht genauer kennt, keine bloße Emphase mehr. Wenn Hebbel im Alter von 48 Jahren als ernster und besonnener Mann derartiges schreibt, so muß irgend ein verborgener Sinn dahinter stecken, der uns das Ganze erklärt und be-

---

[1] Vgl. 146 Anm. 3.

[2] Kuh und Debrois van Bruyck, denen Hebbels herrschsüchtige Bevormundung auf die Dauer unerträglich geworden war.

[3] Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hebbel hier die Freude an dem Eichhörnchen als Entschädigung des Weltgeistes für den ihn äußerst schmerzlich berührenden „Verrat“ betrachtet.

[4] den wir als Kinder träumten, also den seligsten.

Digitized by Google

greiflich macht; es ist ausgeschlossen, daß es sich hier nur um Hyperbeln handelt. Uns wird es nach unseren bisherigen Erörterungen leicht, alle Einzelheiten des Gedichtes zu erläutern.

Es ist mir nicht bekannt, daß das Eichhörnchen sich Blüten von den Bäumen pflückt (für HEBBEL konnte diese Vorstellung nichts Befremdendes haben, da er lediglich sittliche Beziehungen im Auge hat), ebensowenig, daß das Tier sich Früchte „in einer kindlich-leichten Regung" vom Baume holt, während wir gewohnt sind, anzunehmen, daß es dies tut, um sie früher oder später zu verzehren. Es ist eben ein sittliches Geschöpf, eine holde Offenbarung des Naturgeistes und „versteht" die Früchte und die Blüten, die Gleiches verkörpern, wie das Tier selbst, und mit denen es sich innig verwandt fühlt. Es ist ferner mehr als sonderbar, ein Eichhörnchen als scheinbare Verleiblichung des Duftes der Lotosblume oder als Schmetterling zu bezeichnen, der den Schlüssel zur Schöpfung auf den Flügeln trägt, und, wie Vers 31 geschieht, von seiner „Schönheit leuchtendem Entfalten" zu reden. HEBBELS hypersubjektiver Zug[1] tritt hier besonders deutlich hervor. Die „Schönheit" des Tierchens ist für ihn Offenbarung[2] des göttlichen Geistes. Gott spricht sich in der Natur aus, wo er von jedem verstanden wird, sagt HEBBEL bereits im Jahre 1835 (T. 72), aus der Natur sprechen Gottes Gedanken, zu ihr fühlt er sich hingezogen; „man wird so von Neuem Kind,[3] aber mit Bewußtseyn und darum für immer; man fühlt sich dem Urgrund[4] eine lange Zeit durch die einzelnen Erscheinungen entfremdet, aber man kehrt zuletzt unbefriedigt[5] wieder zu ihm

---

[1] „„Wenn das Eichkätzchen reden könnte, welche wunderliche Gedanken über Sonnenschein und Duft würden wir vernehmen? Denn eigentlich ist der Eindruck immer vorüber, sobald sich ein Wort dafür findet und vielleicht sind die Thiere nur darum stumm, weil sie zu stark und zu einseitig empfinden"" (T. 5736). An seinem Eichkätzchen mache er Erfahrungen, „die über Alles hinausreichen, was man der Thierwelt bisher zugestand". Er führt hierauf aus, daß das Tier zwischen groß und klein (d. h. zwischen einem großen und einem kleinen Stück Zucker) unterscheiden kann und daß es Ortssinn hat (d. h. weiß, wo sein Nest ist). T. 5922. Ähnliches T. 2358.

[2] Vgl.: „— Kätzchen, schöner Elf,
Gottes einz'ges Sonntagsstück." (T. 5742.)

[3] 177 Anm. 4.

[4] Vgl. das geistige Analogon des außer den fünf Sinnen existierenden „Gemeingefühls", „das vielleicht den gemeinschaftlichen Urgrund des Menschen und des Thieres wieder herstellt" (T. 5649) und die Bemerkung, daß die Bäume Sanskrit reden (T. 2131).

[5] von den einzelnen Erscheinungen.

Digitized by Google

zurück, weil man erkennt, daß nur er Alles in Allem bietet" usw. (T. 5646). Auf Seite 170/1 habe ich bereits einige Stellen angeführt, aus denen sich ergibt, daß (nach der späteren Ansicht) monadengleiche Wesen auch in der Natur möglich sein müssen; daß die tragisch betrachtete Geschichte zuweilen monadengleiche Konstellationen hervorbringt, zeigt die Betrachtung: „Nicht in der Kunst allein, auch in der Geschichte nimmt das Leben zuweilen Form an, und wo dies geschehen ist, da soll die Kunst ihre Stoffe und Aufgaben nicht suchen" (T. 1655); die Tätigkeit der Kunst würde hier überflüssig sein und sich auf ein bloßes Abschreiben beschränken. In dem besungenen Eichhörnchen haben wir eine Monadenrealisierung zu erblicken; so sagt denn Hebbel auch von ihm:

Zwar scheinst Du, wie aus einer lichtern Sphäre
In uns're Nacht (sic) hinab getaucht,
Als ob der Duft in Dir verleiblicht wäre,
Den still der Lotos in die Lüfte haucht.

Doch ist's nicht dieser Zauber, der uns bindet,
Uns trifft ein höherer durch ihn,
Bei dem die Seele schauernd[1] vorempfindet,
Wie alle Welten ihre Bahnen zieh'n.

Du magst Dein Auge senken oder heben,
Den Reigen führen[2] oder ruh'n,
So spiegelt sich das allgemeine Leben,
Dir selbst Geheimniß, ab in Deinem Thun."

Kein Zweifel, daß wir es hier mit einer Monadenrealisierung zu tun haben. Den Schlüssel zur Schöpfung trägt es,[3] es hat Flügel, d. h. es fliegt, erhebt sich über unvollkommenere, in „Nacht" und Gebundenheit lebende Wesen, der Dichter und die Seinen betrachten es, „als zög' ein neuer Stern die erste Spur", als begänne eine neue Ordnung der Dinge, es weckt in ihnen den „frühesten Paradieses-Traum" und stillt in ihnen „das ewige Bedürfniß", den Schmerz, die Sehnsucht nach der Verklärung des Unendlichen.[4]

---

[1] Vgl. zur Erklärung der Wortbedeutung 163 Anm. 2.

[2] Wohl Anspielung auf Vorgänge, wie T. 5928 oder T. 5968, wo geschildert wird, wie das Tier tanzt bzw. von Zweig zu Zweig hüpft, immer von neugierigen Vögeln begleitet und betrachtet.

[3] Auch der Künstler hat ihn, der aus sprödem Stoff „das ungeschaff'ne Urbild alles Seins, das, was werden sollte und nicht ward", erlöst (VI. 246 163ff.). Wissen von den Monaden gibt Einsicht in den Plan der Schöpfung, den „Schlüssel" zu ihr.

[4] Vgl. 180 Anm. 4.

Digitized by Google

Das Tierchen war in HEBBELS Augen mehr als ein gewöhnliches Naturprodukt, wie wir solche kennen gelernt haben, mehr als eine bloße „Verleiblichung von Düften“, es war ein allgemeines Wesen, ein vollständig geläutertes Glied des Ganzen, in dem der Geist des Weltalls in ganz bestimmter Form sich offenbart, eine „Form“ (in der späteren Bedeutung), eine Offenbarungsform des Geistes schlechthin, in der er ungetrübt existiert und deren er bedarf, um sich in seinem vollen Reichtum zu entfalten. In dieser Eigenschaft ist das Tier unsterblich, schaut es als „Genius seines Lebens“[1] auf HEBBEL herab und bewahrt ihn, indem er seiner gedenkt, davor, Übles zu tun, d. h. eben etwas, daß der sittlichen Harmonie des Weltalls, die das Tier in bestimmter Art und Weise darstellt, nicht entspricht. Physisches und Geistiges setzt HEBBEL, wenn es sich um das richtige Verhältnis einer Vereinzelung zum Weltganzen handelt, einander gleich: „Es scheint doch ganz der nämliche Prozeß in der physischen und in der moralischen Welt zu walten, das Streben nämlich, die wenigen, in sich selbst beruhenden Gesetze der Harmonie, des Übereinstimmens der Dinge mit sich selbst,[2] einem widerspenstigen Stoffe gegenüber geltend zu machen, und ich glaube, dieses Streben findet in der häßlichen Seele ganz denselben und keinen anderen Widerstand, als im häßlichen Körper.“ T. 3483 (vgl. 171 o.). Verstand und Vernunft sind nur „Elemente neben anderen“, „wie Luft und Feuer neben Erde und Wasser“,[3] und in der sittlichen Welt, wie in der physischen ist alles in Organismen gebunden, die auf „gesetzlichen Mischungs-Verhältnissen“ beruhen (T. 5820).

Diese Erwägungen müssen wir anstellen, wenn wir das Gedicht würdigen und verstehen wollen.[4]

---

[1] Selbst „Form“ zu gewinnen, ist auch sein Streben. Vgl. P. 285 m. 286.

[2] Des „von Anfang an Gewesenen“ und des „Gewordenen“ (T. 466), d. h. der Monade und ihrer Erscheinung. Vgl. „Der Mensch“ (VII. 176; die „Wurzelkraft“ geht von der Monade aus).

[3] Daß in diesen die Keime aller Geschöpfe und Wesen, auch des Menschen, stecken, wurde schon mehrfach erwähnt.

[4] Verwandtes findet sich im Sonett „Die Schönheit“ (VI. 318/9):

„Denn, die als unerreichbar vorschwebt Allen,
Die Harmonie, ist Deinem Wesen eigen.“
„Drum dienst Du, uns dem Höchsten zu verbinden,
Wir stehen ihm nicht länger fern mit Grauen,
Es tritt uns nah' in Dir, wir können's lieben!“

Grauen s. v. a. heilige Scheu, Ehrfurcht. (179 Anm. 1 usw.)

Digitized by Google

Zunächst, d. h. wenn man noch nicht weiß, an wen es gerichtet ist und Hebbels naturphilosophische Ansichten nicht kennt, hat man, wie ich schon bemerkte, den Eindruck, als werde hier ein Wesen besungen, das in märchenhafter Anmut und unsäglichem Liebreiz wie ein Gruß aus einer besseren Welt den Kreis des Dichters durch seine Gegenwart beglückt und in sanftem Zwange die Gemüter zur Veredelung führt. Es wird ein Ton sehnsüchtiger und doch erhebender Wehmut angeschlagen, noch mehr vom Schimmer einer seligen Trauer umflossen, als etwa in Heines Gedicht „Du bist wie eine Blume" hineinklingt. So geht es fort bis ans Ende, in emphatischer Sprache, die Bilder atmen ein weiches Pathos, das den unbekannten Träger so vieler Anmut liebkost und in frommer, fast klagender Fürsorge um ihn sich ergießt. Man lauscht, wie beim Erklingen seltsamer, feierlicher Töne. Die Unbestimmtheit, in der der Gegenstand gelassen wird, umgibt ihn mit allen Reizen des Weltentrückten, Rätselhaften und eröffnet unserer Phantasie ein weites Gebiet einer, letzten Endes freilich ziemlich resultatlosen aber äußerst lebendigen Tätigkeit. Es bleibt ein Bedürfnis zurück, den undurchdringlichen Schleier zu lüften, den Hebbel über den Gegenstand seiner Sehnsucht, Liebe und Bewunderung gebreitet hat. Da erfahren wir endlich, worum es sich handelt; um ein Eichhörnchen! Mit einem Schlage verändert sich die Wirkung des Gedichtes, das elegische Pathos verwandelt sich in seltsame Geschraubtheit, die keineswegs verschwommene, gestaltenreiche Mystik der Bilder schlägt in unverständliche und höchst unangebrachte Übertreibung um, ein klaffender Riß treibt das Ganze auseinander, Darzustellendes und Dargestelltes liegen unvereinbar nebeneinander, und nur der heilige Ernst des Dichters, der aus jeder Zeile spricht, bewahrt die Dichtung vor dem Schicksal, als lächerlich, ja als albern beiseite geworfen zu werden.

Wie Hebbel selbst sagt, hat er im „Geheimniß der Schönheit" „die Fülle anmutiger Bilder aufsummirt", die das niedliche Tierchen darbot (T. 5938 $_{86/7}$). Er versteht darunter seine graziösen Bewegungen, sein Umherhüpfen und Klettern, seine Anhänglichkeit und Zutraulichkeit und allerlei anmutige und rührende Züge, von denen er berichtet. Wie vortrefflich hat es Hebbel verstanden, dergleichen im „Meisenglück" oder im „Vöglein" zu schildern, aber in unserm Gedicht ist keine Spur davon zu finden, etwa eine Charakterisierung der Grazie, Geschicklichkeit, Behendigkeit, Gutmütigkeit oder des seinen Pflegern gezeigten Zutrauens usw. Unsere

Digitized by Google

Sympathie für Tiere zu erwecken, ist HEBBEL in den Gedichten „Schau' ich in die tiefste Ferne . . .“ (VI. 408 ff.) und „Aus der Kindheit“ (VI. 194 ff.) gelungen, aber im „Geheimniß der Schönheit“ macht er gar nicht den Versuch hierzu. Er hat ferner alles getan, um den Gegenstand der Huldigung unerkennbar zu machen, ja er sagt nicht einmal, ob das besungene Wesen gestorben ist oder noch lebt. Vermutlich soll das alles einen tieferen Sinn haben. Jedenfalls haben wir es mit ethischen Betrachtungen zu tun, die das Tier in HEBBEL anregte. Erst umständliche Untersuchungen über die Wortbedeutungen und HEBBELS Naturphilosophie bringen uns diese Betrachtungen einigermaßen näher und ermöglichen uns eine freilich ziemlich unvollständige Konstruktion des Eindruckes, den HEBBEL hervorzubringen beabsichtigte.

Zu unseren Ausführungen über die sittlichen Eigenschaften der Tiere verweise ich noch auf HEBBELS Bericht über einen Traum seiner Gattin (T. 5849).

b) Gold und Edelsteine.

Als sittliches Naturprodukt gilt HEBBEL, wie ich endlich noch erwähnen will, das Gold. Als Symbol des Sittlichen haben wir es bereits kennen gelernt.[1] Im Sonett „Rechtfertigung“ (VI. 311/2) wird das Gold von den „anderen Erden“[2] gescholten, weil alle Sonnen, wenn sie es küssen würden, nichts in ihm würden erwecken können, während sie selbst Bäume und Blumen zur Erquickung der Geschöpfe hervorgebracht hätten. Das Gold bleibt die Antwort nicht schuldig:

„. . . ich bin das längst gewesen,
„Was ihr jetzt seid, und wenn euch so viel Lenze,
Wie mir, entkeimten, werdet ihr mir gleichen;

Von mir sind keine Früchte mehr zu lesen,
Weil ich schon frei im eig'nen Dasein glänze,
Drum blüht und duftet[3] fort, mich zu erreichen!“

Das Gold ist, wie man sieht, ein Analogon des Eichhörnchens, es ist ein gesteigertes sittliches Produkt, ein monadengleiches Erzeugnis der Natur: „Frei im eig'nen Dasein glänzen“, heißt nichts anderes, als Monade sein, Teil des Ganzen, ohne die eigene

[1] „Alles“ ist der Mensch, „Gold“, wenn er im sklavischen Gewühle frei von Leidenschaften, „bei'm Sirenenrufe kalt“ ist, VII. 39 11 ff. usw.

[2] Die Metalle scheinen hier als verdichtete (versittlichte) Erde aufgefaßt zu werden.

[3] Wie schon mehrfach erwähnt worden ist, stecken Blumen usw. in der Erde.

Digitized by Google

Besonderheit aufzugeben (vgl. VI. 298 117/21). Die erläuternden Tagebuchstellen führt WERNER (VII. 309 o. m.) an: HEBBEL notiert (T. 3486) in Rede und Gegenrede den Gedanken des Gedichtes; auf den Vorwurf der Sterilität erfolgt die Antwort: „Das Gold hat seine Schuld an's Welt-All schon bezahlt, es ist Erde, die schon Alles gewesen ist.“[1] Etwas später sagt er: „Wenn das Gold einmal blüht, wie jetzt die Erde,[2] wird es die Frucht der Unsterblichkeit liefern“ (T. 3521). BAMBERG bemerkt dazu, daß dies im Widerspruch zu der vorher getanen Äußerung stehe. Ich kann das nicht finden; beide Aussprüche stehen offenbar im engsten Zusammenhang, nur drückt sich HEBBEL etwas ungeschickt aus. Davon, daß das Gold nicht mehr „blühen“ kann ist gar keine Rede, und ferner, was bedeutet „blühen“? besonders in der Wendung „die Erde blüht“? Es bedeutet, wie wir wissen: seinen sittlichen Gehalt von sich geben, ihn entsenden, nicht aber lediglich und im engeren Sinne: Bäume, Blumen, Früchte produzieren.

Warum aber das Gold, das mit sittlichem Gehalte, sagen wir „gesättigt“ ist, diesen Gehalt nicht soll entsenden, warum es nicht soll „blühen“ können, ist, nach HEBBELS Äußerungen, nicht einzusehen.

Blüht die Erde,[3] entsendet sie, die noch nicht völlig vergeistigte, ihren sittlichen Gehalt, so ist dies noch kein absolut reines Opfer, ihr sittlicher Gehalt, ihre Blüten, ihr Duft sind höchstens ein Symbol des reinsten Gehaltes, denn ihr selbst hängt noch Kreatürliches an, sie hat das caput mortuum noch nicht abgestreift. Der sittliche Gehalt hingegen, den das absolut reine Gold, das monadengleiche,[4] entsendet, ist absolut rein, von allem „Staube“ befreit und

---

[1] Vgl. „Einst: die Sonne geht noch auf, aber sie entlockt der Erde keinen Halm mehr pp. pp.“ (T. 4025): Alles Existierende ist entweder totes Element, „caput mortuum der Welt“ wie wir 158 u. sagten oder bereits Monade, völlig Totes, oder „Gewordenes“, wie HEBBEL sagen würde, nichts „Werdendes“ mehr.

[2] Natürlich nicht die Erde als Weltkörper (tellus), sondern als „Element“ (terrenum, terra).

[3] Dies wäre übrigens der korrekte Ausdruck für „die Blume blüht“; das Blühen der Blume wäre ein Blühen der Erde im Quadrat.

[4] Vgl. über THORWALDSENS Ganymed:

„Knabe, süßer, wunderbarer,
Unter'm Kuß des Zeus gereift,
Blüte, die in leuchtend-klarer
Schönheit nie der Wind gestreift.“ (VI. 281 1/4.)

Der Wind ist Hauch des Irdischen, des Staubes („Sturm“ war eins der Symbole des Bösen). Der Knabe ist eine Blüte, die nicht „an den Staub vermäkelt“ ist, wie HEBBEL einmal das Monadenhafte charakterisiert (VI. 296 66).

Digitized by Google

gibt nicht nur eine Ahnung des Höchsten, einen Vorgeschmack der monadalen Existenz, er vermittelt nicht nur Träume vom Monadenreich, sondern dessen Gehalt unmittelbar, er verleiht oder verbreitet „Unsterblichkeit“, sobald er frei wird, sobald das Gold „blüht“. Hebbel hätte hinzufügen können, daß sich aus der Frucht des Goldes oder aus seiner Blüte das „Elixier der Unsterblichkeit“ gewinnen lasse. Von diesem spricht er schon in früher Zeit: „Furchtbar wäre es, wenn das Elixier der Unsterblichkeit . . . erfunden würde . . .“ „Wenn der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen wäre, . . . so wäre jenes Elixier vielleicht ein Gebräu aus allen animalischen und vegetabilischen Säften“ (T. 14/5). Es scheinen hier verwandte Gedankengänge vorzuliegen,[1] das Gold ist Erde, „die schon Alles gewesen ist“, zum mindesten also alle vegetabilischen Metamorphosen hinter sich hat. Dasselbe in „Agnes Bernauer“ (III. 186 u.). Es hängen diese Vorstellungen mit dem oft hervortretenden Gedanken zusammen, daß erst die Totalität der Vereinzelungen das große sittliche Ganze herstellt. Ähnlich: „Liebestrank: Nimm alle Kräuter, die auf Erden stehen; fehlt eins, so erweckt die Mischung Haß“ (T. 5944). Zu blühen, Blüte, vgl.: „Wer nicht im Weibe das Ideale sieht, wo soll der es überhaupt noch sehen, da das Weib doch offenbar in seiner Blüthe die idealste Erscheinung der Natur ist“ (T. 5653). Es ist hier an das uns über die Liebe Bekannte zu erinnern. Vgl. dazu das Gedicht „Auf ein altes Mädchen“ (VI. 207/8). Die von Werner mitgeteilte Variante:

„Und Deine ganze Seele blüht,
Gleich wie der reine Edelstein,
Auch angelaufen, Funken sprüht“ (VII. 276 m.),

erläutert unsere Ausführungen über die Bedeutung des Wortes blühen und leitet zu Spuren einer anderen Anschauung hinüber, der zufolge auch Edelsteine sittliche Produkte sind. Er vergleicht sie mit Gedichten, die als Opfer für die Musen verbrannt werden könnten (T. 3584, T. 4027), und wirft die Frage auf, ob es nicht möglich wäre, daß das Erdinnere aus Edelsteinschichten bestehe, die nach ihrer Schwere und Dichtigkeit aufeinander folgten, wie auch die

---

[1] An der zitierten Stelle spricht er m. E. von einer vorzeitigen, verfrühten Erfindung dieses Elixiers, an der das Gold betreffenden Stelle von der natürlichen, dem Laufe der Welt nicht vorauseilenden Entwickelung einer dem [illegible] in der Wirkung gleichen Frucht.

Digitized by Google

Gesteine, so daß also Schiefer, Granit usw. dann Saphir, Rubin usw. kämen und zuletzt der Diamant.[1] (T. 4518). T. 3149 ist vom „großen Diamanten im Erdinnern“ die Rede. Zu diesen Äußerungen sei noch auf den einzigen, höchsten Naturprozeß der Verdichtung hingewiesen, der nach Hebbels Ansicht die Bewegung der Natur „im Geistigen, wie im Physischen“ beherrscht. Er führt einige Etappen des Vorgangs geistiger Verdichtung an: Stein, Pflanze, Tier, Mensch, Genie (T. 3192). Vielleicht hat er auch an eine physische Reihe gedacht, in der dann der Diamant dem Genie entsprechen würde. Soviel von den sittlichen Naturprodukten.

3. Farbensymbolik.

Bevor ich weitergehe, will ich noch einige Bemerkungen über Farbensymbolik einschalten. Neumann hat diesen Gegenstand in seiner Abhandlung über Hebbels Jugendwerke gestreift (a. a. O. 7 und Anm.).

Im „Lied der Geister“ (VII. 63/4) singen die Elementargeister:

„Die menschliche Blume ist rosenroth,
Doch muß sie sich beugen vor Noth und Tod,
Trägt die Blume der Geister ein weißes Kleid —
Sie blüht im Garten der Ewigkeit.“

Die Nelke, „weiß und röthlich“, die der Dichter von der Geliebten empfängt, ist ihm „ein Grau'n erregend Bild“ des Menschenlebens:

„Weiß ist es wohl im Grunde,
Doch färben Angst und Noth
Mit Blut aus unserm Herzen
So viele Tage roth!“ (VII. 80.)

1856 schreibt er von der verstorbenen Geliebten:

„Der weißen[2] bist Du heute gleich,
Der rothen glichst Du gestern.“ (VI. 202 65/6.)

Des weißen Schmetterlings im „Sommerbild“ (VI. 230 o.) ist schon gedacht worden (173 Anm. 4), ebenso der Rose, die sein

[1] Der Schwere der betr. Edelsteine würde diese Reihenfolge nicht entsprechen, da meines Wissens der Saphir der schwerste der genannten Edelsteine ist. Hebbel denkt in erster Linie wohl an die Härte (vgl. VII. 291 121) und konstruiert nun Schwere usw. dazu.

[2] Rose. Vgl. VI. 210 u. r.

Flügelschlag entblättert, und der Blume im „Bild aus Reichenau" (VI. 230 m). Beide sind von Leben erfüllt und rot. Die am bösen Ort im unheimlichen Walde zwischen anderen, „blaß wie der Tod" aussehenden Blumen stehende dunkelrote Blume hat ihre Farbe nicht von der Sonne, die sie nie beschienen hat, sondern von der Erde, die Menschenblut getrunken hat. HEBBEL spricht von ihrem „gestohlenen Purpur" (VI. 223 80/9).

Wie man sieht, ist rot die Farbe des Lebens,[1] wie HEBBEL auch einmal wörtlich sagt: „Die rothe Flamme . . . hat die Farbe des Lebens, denn roth ist das Blut und aus dem Blut kommt alles Leben" (T. 4245). Es scheint sich indessen bei ihm mit der roten Farbe die Vorstellung des „Blutens" im Sinne des Fühlens ungestillter Sehnsucht nach dem Ideal zu verbinden,[2] welches ja eine allem Leben beigegebene Eigenschaft ist. Dies zeigen die eben angeführten Verse über das menschliche Leben, dessen Sinnbild die weiß und rot gesprenkelte Nelke ist:

„Weiß ist es wohl im Grunde,
Doch färben Angst und Noth
Mit Blut aus unserm Herzen
So viele Tage roth."

Wir „bluten" infolge von Angst und Not (vgl. NEUMANN a. a. O. 7 Anm.).[3] Daß das Leben „im Grunde" weiß ist, deutet auf seinen göttlichen Kern, der ja immer gerettet wird, auf die im Grunde göttliche Art alles Lebens, wie denn überhaupt weiß die Farbe der Geister, des Geistes, der Unsterblichkeit und des Todes ist. Wenn HEBBEL sagt: „Poesie ist ein Blutsturz; der Dichter wird sein Blut los und es zerrinnt im Sande der Welt"[4] (T. 2102), so deutet dies

---

[1] Vgl. Die rote Sonne (VII. 118 2). Wenn er an etwas Schönes denkt, „fliegt ihm die rothe Farbe durch den Kopf" (T. 1578). Das „rothe" Kind, das unter dem Baume schläft (VI. 272 2), ist uns schon bekannt. „Freude am Daseyn ist Blut des Daseyns" (T. 2021) usw.

[2] Vgl. T. 1578: „Im Russischen bezeichnet dasselbe Wort roth und schön. Übrigens fliegt mir, wenn ich an etwas Schönes denke, zugleich immer die rothe Farbe durch den Kopf."

[3] NEUMANN scheint den Begriff des Schmerzes, als dessen Symbol er die rote Farbe treffend bezeichnet, nicht ganz in dem hier entwickelten Sinne zu fassen.

[4] Vgl. T. 2099 „An Elise!" am Ende: „Es ist heraus aus meinem Herzen, das Beste, was darin war, nun will ich schließen; ich fühle mich matt, wie Einer, der sein Blut verlor.

Digitized by Google

einmal auf die in das Kunstwerk ausgeströmte Lebenskraft und Lebensfülle aber auch auf das heilige Bedürfnis, dem jedes Kunstwerk entspringt. Ganz besonders kommt dieses Bedürfnis zum Ausdruck in dem Wort: „Der Dichter, wie der Priester, trinkt das heilige Blut, und die ganze Welt fühlt die Gegenwart Gottes" (T. 1586). Hebbel nennt die Welt die „große Wunde Gottes" (T. 2663) und er vertritt öfters die Anschauung, daß die Welt etwas sei, das Gott mit Schmerzen betrachte, mit dem Bedürfnis nach Übereinstimmung mit sich selbst[1] in dieser Welt.[2] So wäre das Blut, das der Dichter trinkt, Gottes Blut, d. h. seine Sehnsucht nach Einheit mit der Welt. Es ist aber auch möglich, unter dem Blut Gottes seinen Lebensodem, das sein Leben Ausmachende, seinen Geist zu verstehen, den der Dichter „trinkt", d. h. mit sittlich aufstrebenden Gefühlen in sich aufnimmt. (Trinken hat bei Hebbel meistens diese Bedeutung. Vgl. „Schmerz ist der Durst nach Wonnen, VII. 155 u. usw.). Beide Auslegungen kommen auf dasselbe heraus. Rot tritt als Farbe des einer „Wunde" entströmenden Blutes, als Farbe der alles Leben bewegenden Sehnsucht, wie mir scheint, in der Betrachtung auf: „Das Leben — ein Weg zum Grabe, den der gemeine Mensch mit

---

[1] Vgl. die 180 m. zitierte Stelle T. 3483.

[2] Gott spiegelt sich in der Welt (T. 4024). Wir könnten Schmerzen Gottes sein (T. 3457, dasselbe VI. 376 m.). Der Mensch ist das Procrustesbett der Gottheit (T. 1687), die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit (T. 1744). Der Mensch ist Frost in Gott (T. 3696). Die Seele des Künstlers ist das Asyl der Gottheit (T. 1792) (Hebbel bemerkt dazu „Matt".) Nur durch den Dichter zieht Gott einen Zins von der Schöpfung; er gibt sie ihm schöner zurück (T. 2024), und anderseits wird der Schmerz der Menschheit im Dichter Musik (T. 3453). Das Ewige muß vom Zeitlichen so träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen (T. 2302). Gott mußte schaffen, um sich kennen zu lernen, er war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis (T. 1674 ganz ähnlich VI. 297 97—298 112). Die Welt ist Gottes Sündenfall (T. 3031). In allem Denken sucht Gott sich selbst; er würde sich schneller wiederfinden, wenn er nicht auch darüber dächte, wie er sich verlieren konnte (T. 3028). Das Monadenreich ist als der reinste Spiegel der Gottheit anzusehen. Nach Hebbel wissen die „höchsten Wesen" (Monaden) nur von Gott, nicht von sich, und daß wir von uns wissen, das ist „der Flecken im Spiegel" (T. 3086) usw. usw. Die angeführte Stelle: Die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit, scheint Frenkel a. a. O. 6 m. in dem Sinne zu verstehen, als biete die Schöpfung in ihrem, von der sittlichen Notwendigkeit beherrschten Leben keinen Raum für einen persönlichen Gott, als schnüre der Gang eben dieser Notwendigkeit das willkürliche Schalten und Walten eines „gütigen Hausvaters über den Sternen" vollständig ein. Ich kann mich dieser Deutung nicht anschließen, sondern verstehe unter „Gottheit" Hebbels sittliche Substanz.

Digitized by Google

farblosen Schweißtropfen, der Dichter mit rubinrothen Blutstropfen bezeichnet" usw. (T. 2665). Der Dichter weiß eben mehr vom Schmerz, als andere „gemeine" Menschen, er vergießt mehr Blut als sie. Die Rose ist ein „Aderlaß" der Erde (T. 4869); Sehnsucht sowohl, als lebendige sittliche Kraft der Erde ergießen sich in sie. (Die Poesie nannte er einen Blutsturz.) Mit den sittlichen Vorstellungen, die sich für HEBBEL an ein Gewitter knüpfen, mag die Bemerkung zusammenhängen: „Gewitter, purpurne Blitze, durchsichtiger breiter Purpur-Flammenstrahl" (T. 3247). Auch der etwas dunkle Ausspruch gehört hierher: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen; der Mensch das vergängliche Element Gottes" (T. 2711). Der Mensch ist also Lebenstraum des „Staubes", d. h. der Elemente im Sinne des Kreatürlichen. Vgl. dazu: Die Natur hat nur einen höchsten Prozeß, den der Verdichtung. Bei ihrem auf das höchste Mögliche gerichteten Streben muß sie wunderbarerweise doch auf jeder Stufe verweilen. „Es scheint, als ob alle untergeordneten Bildungen auf Nichts, als auf Läuterung des Elements abzielten. So kommt sie vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Thier, vom Thier zum Menschen; so im Menschen zum Genie" (T. 3192). Daß der Mensch die höchste Spitze der Natur, ihr entwickeltstes Organ zur Erfassung des Göttlichen ist, wird auch sonst ausgesprochen. Wir wissen jetzt, was es heißen soll: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes". Ganz ähnlich sagt HEBBEL: in den Dichtern träume die Menschheit (T. 3539). Wenn er nur die glücklich preist, in denen die Natur unmittelbar wirkt (GOETHE, SHAKESPEARE) T. 1115, so bedeutet das, daß in ihnen die Natur ihren reinsten Lebenstraum träumt, sich rein ausspricht, was sie in ihren anderen Geschöpfen in dem Grade nicht vermag. Ebenso ist Gott der Lebenstraum des Menschen, d. h. der Mensch ist ganz der er sein soll und allein sein kann, wenn er Gott, d. h. eins mit der Weltseele ist, wenn er Gott denkt, ihn verwirklicht, sein reines Spiegelbild darstellt, was vorzugsweise in der Tragödie der Fall ist, wenn die Menschen „die Gottheit zu nothwendigem Leben erlösen", was in der Kunst geschieht (T. 538 2. Abs.), wenn sie aus sich selbst heraus das Sittliche und Göttliche gestalten; im Menschen führt der Staub sein höchstes Leben, in Gott der Mensch. Von Gott aus betrachtet ist so der Mensch „das vergängliche Element Gottes", d. h. die Menschheit ist das vergängliche Material, aus dem Gott immer wieder (insbesondere in tragi-

Digitized by Google

schen Ausgängen) als höchste Vollkommenheit desselben gestaltet wird, sie ist das „Element", d. h. das Lebensmedium Gottes (so, wie man etwa sagt, das Wasser ist das Element der Fische), in dem er lebt und offenbar wird. Die bunte Erde nun ist das vergängliche Element des Menschen (= der Menschheit): was die Erde hervorbringt, kulminiert im Menschen, ist Material zur Gestaltung des höchsten Naturbegriffes „Mensch", der die Vollkommenheit der „bunten Erde" ist. Es handelt sich im Menschen um ein bewußtes Ergreifen Gottes der Natur; im schönen Naturprodukt (Tier, Blume, Gold usw.) weiß die Natur nichts von Gott, jedenfalls nicht in einer dem Wissen des Menschen analogen Weise. Sofern die Natur in der Steigerung ihrer Produkte auf stufenweise „Läuterung des Elements" ausgeht, auf Erhebung des Elementarischen, Kreatürlichen in ihr, und als höchste Blüte den Menschen zur endlichen Erfassung der Gottheit aus sich hervortreibt, ist sie eben „Element" des Menschen, dessen Begriff oder Idee als höchster Gedanke über dem Gewühl ihrer Geschöpfe schwebt, ist sie Material, aus dem der Mensch gestaltet wird.[1] In dieser Eigenschaft ist sie eine Strebende, zu hohem Leben sich Drängende und kann als „bunt" bezeichnet werden. Überhaupt scheint für Hebbel Farbenpracht ein Attribut vorwärts und hinauf drängenden, sagen wir „blühenden" Lebens zu sein. Vgl.: „Die Frauen sollten es machen,[2] wie das Jahr; der Frühling kleidet sich in den ersten Schmelz,[3] der Sommer prangt in der vollen Pracht der Farbe, aber der Herbst dämpft sie weise und der Winter löscht sie völlig aus" (T. 6096). Am jüngsten Tage schwinden alle Farben aus der Welt: „Jüngster Tag. Eine ungeheure rothe Blume, die alles Roth einsaugt und mit der alles Roth aus der Welt weicht, eine Blume usw.

[1] „Die ganze Natur arbeitet für den Menschen, aber der Mensch arbeitet nur für sich; dadurch schließt sich der Kreis . . . auf der höchsten Stufe mußte diese Selbst-Verzehrung und daran geknüpfte Neigung sich nothwendig ergeben" (T. 4850). Vgl. „Im Thier tritt die Natur dem Menschen hülflos und nackt entgegen und spricht: ich that so viel für Dich, was thust Du jetzt für mich? (T. 5795).

[2] Bezüglich ihrer Toilette.

[3] Vgl. den Bericht über einen Ball: „Ich sah meine Tochter zum ersten Mal tanzen. Liebliches Bild, nicht für mich allein; ganz eingehüllt vom Wirbel bis zur Zeh in jungfräuliche Scheu und wie aus einer Wolke hervorblickend und antwortend, wenn sie angeredet wurde" (T. 6053). Offenbar spielt Hebbel auch mit auf die Toilette an.

Digitized by Google

halb erträumt“ (T. 4426). Auch an das Gedicht „Die Rosen“ ist hier, wie mir scheint, zu erinnern (VI. 229 8/14). Vgl. 78 ff.

Weiß ist, wie schon gesagt, die Farbe des Todes. „. . . Es könnten Frühlingsträume in mir aufkommen, wenn nicht das weiße Haus mir vis à vis wäre. Man friert, wenn man eine weiße Masse sieht, man schauert vor einer weißen Gestalt, der Schnee ist weiß, Gespenster denkt man sich weiß usw.“ (T. 1361). Auch die Farbe der Unsterblichkeit, die Farbe der Monaden, wie man sagen könnte, ist weiß: Thorwaldsen,

„Der das, was werden sollte und nicht ward,
Weil es im Werden selbst schon halb erstarrt,
Das ungeschaff'ne Urbild alles Seins,
Erlös'te aus dem spröden Schooß des Steins“ (VI. 246 132/4),

hat, wie es in einer Variante heißt, aus dem Stein „die weiße Flamme“ getrieben[1] (T. 3138 VII. 289 m.); die Schönheit, als monadengleiche Vollendung des Irdischen gedacht, ist etwas Geistiges, also weiß. Vgl. „Die Schönheit, die ihre eigene Vergänglichkeit denkt: Weiß in Roth“ (T. 3538).

Schwarz scheint die Farbe der Vernichtung zu sein: „Schwarze Flammen, Weltgerichtsflammen! Die rothe Flamme verzehrt zwar auch, aber sie hat doch die Farbe des Lebens“ usw. (T. 4245). Ebenda notiert er: Tine als Chriemhild: eine schwarze Flamme! Groß! Uebergewaltig!“ Schwarz sind die Rosen im Zauberhain, deren Düfte den jungen Ritter berauschen und in sein Verderben taumeln lassen (VI. 387 9). Der Teufel ist schwarz, die Engel sind weiß (T. 5272). Tückisch drängen sich die schwarzen Bäume am bösen Ort um den Verirrten (VI. 222 39), vom schwarzen Grunde blinzt das Auge der Schlange im unheimlichen Walde (VI. 224 76). „Ein echtes Talent . . . ist die innerste Lebens-Ader dessen, der es besitzt, Alles, Lust, wie Leid, geht in sie hinein und verwandelt sich in ihr zu rothem oder schwarzem Blut“ (T. 2993). Unter letzterem würden die selbstquälerischen, vernichtenden Gedanken zu verstehen sein, unter denen ja Hebbel vor seiner Verheiratung oft gelitten hat, unter den roten die Leben schaffenden und Leben gestaltenden.

Den Tod kann man, wie noch bemerkt sei, rot, weiß oder schwarz denken, je nachdem man ihn als letztes Stadium des Lebens, als jenseitigen Zustand oder als Vorinstanz auffaßt.

---

[1] 170 u. 171 o.

Digitized by Google

4. Über Hebbels Verfahren der Setzung ethischer Werte auf Grund ästhetischen Wohlgefallens.

a) Allgemeines.

Es ist aus dem gegebenen Überblick leicht ersichtlich, daß das „Sittliche“ der Naturprodukte in dem Wohlgefallen liegt, das sie in Hebbel erregen. Die Früchte, die mit ethischen Vorgängen in Zusammenhang gebracht werden, sind eßbares Obst und erfreuen das Auge. Rosen bevorzugt Hebbel, ebenso Weintrauben, er unterläßt es jedoch, die Blüten des Weinstockes und die Früchte des Rosenstrauches zu besingen; „Rosen und Lilien, wo habt Ihr Euere Früchte?“ so heißt es einmal (T. 2952). Um sie kümmert er sich gar nicht. Das Kriterium für die sittliche Bewertung ist also nicht, wie man annehmen könnte, und wie Hebbel vorgibt, der ethische Naturprozeß und sein Resultat, sondern, wie ja auch ganz natürlich, das ästhetische Wohlgefallen an ganz bestimmten Blumen und Früchten, auf Grund dessen er, ohne sich darüber klar zu sein, sittliche Ideen in diese Naturprodukte und ihre Entstehung hineingeheimnißt. Zur Wertschätzung derselben gelangt er zunächst, wie jeder naive Mensch, aber er setzt das ihm persönlich ästhetisch Angenehme als objektiven ethischen Wert und findet nunmehr allein in diesem Wert, also in einer den Dingen angedichteten metaphysischen Eigenschaft derselben den Grund für sein Wohlgefallen an ihnen. Sie gefallen ihm, wie er glaubt, nicht, weil sie ihm gefallen, sondern weil sie vermöge ihrer sittlichen Eigenschaften jedem sittlichen Menschen gefallen müssen. Sein höchst persönliches, ästhetisches Wohlgefallen umkleidet er mit der Würde einer sittlich notwendigen und tiefernsten Reaktion des Dichterherzens auf die weltbewegenden Ausstrahlungen des sittlichen Geistes und will es als absolutes Geschehen und als höchst bedeutungsvollen, ja als den erhabensten Widerhall gewürdigt wissen, den der Geist des Weltalls in der Welt, den Gott in der Schöpfung findet.

b) Folgeerscheinungen.

Der angegebene Umstand verleiht manchen Dichtungen und vielen Aussprüchen einen eigentümlichen Charakter. Der Geist einer gewissen Anmaßung und prätentiösen Auftretens weht aus ihnen, es ist, als ob bei jedem Wort der Genius Hebbels, Stillschweigen

Digitized by Google

gebietend, sich aufrichtete und ausriefe: so ist es, absolut und überhaupt! Nicht wie Ergüsse eines vollen Herzens wirken manche seiner Dichtungen und viele seiner Aphorismen, sondern wie Erlässe der höchsten absoluten Behörde, die er nach vorhergegangener Abredung mit dem Geiste des Weltalls in einer Art und Weise hervorsendet, die, jeden Widerspruch von vornherein ausschließend, uns in strenger Belehrung begreifen läßt, daß uns hier die Pforten eines Weisheitstempels geöffnet werden, in den wir gar nicht würdig genug eintreten können. Diese unleidliche und verdrießliche Art macht sich in der Jugendzeit noch nicht geltend, sondern erst später und nimmt mit Hebbels Alter zu. Auf ihr beruht es zum Teil mit, daß er uns nur selten zu ergreifen und mit fortzureißen vermag, man wird nicht oft warm bei ihm, sondern bleibt öfter auf der Schulbank sitzen, auf die uns der Dichter verweist, sobald er in seinem gebieterischen Tone zu reden anhebt. Man hat dann das Gefühl, als sollte man vor allem die Überzeugung mit fortnehmen: Der da oben auf seinem Katheder weiß ganz genau, wie alles zugeht, er weiß, warum die Rosen blühen und die Sterne glänzen, ja er kann eigentlich dafür, daß es so ist, er hat zu allem Großen und Herrlichen erst seine Sanktion gegeben, alles, was gesehen, gefühlt, genossen und gedacht werden kann, gewinnt eigentlich erst Bedeutung, wenn er seine Ansicht darüber geäußert hat, und wer weiß, ob es ohne ihn überhaupt fortginge! Wenn er schreibt: „Er zieht, wie ein Gewitter, vorbei und hält es für eine große Gnade, daß er nicht einschlägt“ (T. 3322) oder: „„Dieser Priester sieht aus, als ob er Christus, der Herr, wäre und ich Lazarus, der ihm die Auferweckung von den Todten noch nicht gedankt hätte!““ (T. 3680), so formuliert er damit vortrefflich den Eindruck, den er zuzeiten selbst hervorruft.[1]

Darauf, daß Hebbel sein eigenes Dichten für ein absolutes Geschehen hielt, vgl. P. 272, beruht auch die oft erschreckende Vernachlässigung der Form; was er in seinem Innern mit der Weltseele, für deren „Repräsentanten“ er sich bekanntlich hielt, abmachte, war für ihn von so weltbewegender Bedeutung, von einer ihn gänzlich gefangen nehmenden Gewalt und isolierenden Kraft, daß er nach jedem zur Festhaltung desselben nur einigermaßen geeigneten Medium griff, die notdürftigste Hülle schon ausreichend fand und

[1] Einen analogen Fall aus dem persönlichen Verkehr teilt Franke („Zur Biographie Hebbels“) mit. 31 u. 32.

Digitized by Google

ihre Bestandteile brach, wenn sie sich nicht biegen ließen. Er hat in solchen Fällen immer nur den Gehalt vor Augen, der unter Dach gebracht werden soll, und blickt wenig oder gar nicht auf die hastig zusammengezimmerte Umkleidung.

α) Hebbels Verhältnis zu seinen Dichtungen.

Hebbel war hierin sich selbst gegenüber durchaus im Recht; der Grund liegt nicht in einer Nachlässigkeit, Liederlichkeit, in einer Handlungsweise, für die der Handelnde verantwortlich zu machen ist, sondern in einer Eigenschaft, für die der Dichter nichts kann, und auf Grund welcher wir einzelne seiner Produkte wohl ablehnen, nicht aber ihn selbst um ihretwillen tadeln können. Wie soll er bei der Abfassung dieses oder jenes Gedichtes wissen können, ob und wie es verstanden wird, ob und wie es gefällt? Woher soll er, vollends während des Schaffens, den Maßstab nehmen für die Regulierung dessen, was er im Moment produziert, im Hinblick auf die mögliche Wirkung, die es auf andere ausüben kann? Er kann freilich lernen, aber immer nur durch sich selbst, er kann sein Gehör schärfen, seinen Blick üben für die Plastik der Sprache, seinen Geschmack und sein Stilgefühl bilden und seine „Ideen“ läutern, aber das alles sind Fortschritte, die er nur für sich selbst macht, und von denen er nur im Stillen hoffen kann, daß sie auch von seinen Lesern empfunden werden. Man kann einen Handwerker tadeln, wenn er aus Nachlässigkeit oder Faulheit eine liederliche Arbeit liefert, weil man mit Recht annimmt, daß er die Mängel derselben selbst sieht, daß er genau weiß, was er schlecht gemacht hat; der Dichter hingegen weiß in den allermeisten Fällen nichts von den Fehlern, die er nach der Ansicht anderer begangen hat, ihm gefällt, was er geschrieben hat, er versteht es, weiß, was es bedeutet, er hört die Härten nicht heraus und tadelt den, der anderer Meinung ist, er begreift gar nicht, wie man ihn nicht verstehen kann; er ist die geeignetste Person, uns einen Kommentar zu seinen Schöpfungen zu geben und die ungeeignetste, sie zu beurteilen, wobei zu bemerken ist, daß die Zeit sein Urteil schärft und daß es oft seine Schwierigkeiten hat, den Kommentar zu verstehen. Vgl. Zeitschr. f. Aesthetik II. I. 118 u. 119.

β) Stellungnahme des Beurteilers.

Gerade bei Hebbel, der fast immer, wie Kuh es treffend nennt, sich in einer pathologischen Nähe zu seinem Gegenstande befindet,

Digitized by Google

werden wir mit der erwähnten subjektiven Befangenheit zu rechnen haben, die durch die Meinung, die er vom poetischen Schaffen überhaupt hatte, eine wesentliche Steigerung erfuhr. Wir sind gerade ihm gegenüber zu einem besonders willigen Eingehen verpflichtet, und ich habe mich auch aus diesem Grunde bei seinen für das Verständnis der Gedichte äußerst wichtigen naturphilosophischen Ansichten ziemlich lange aufgehalten. Freilich kommen wir trotz aller Bereitwilligkeit und trotz allen Entgegenkommens rasch an eine Grenze, an der uns unser rein ästhetisches Empfinden im Stich läßt; wir „machen nicht mehr mit“, um es trivial auszudrücken. Es hieße kritiklos und ungerecht sein, wollten wir hier mit Verwerfungsurteilen einsetzen, da, wo uns die Muse zu enteilen scheint, die Furien herbeirufen; man kann vieles wohlwollend einsehen und verstehen, was man nicht mit vollem Herzen mitzufühlen vermag. Doch auch hier gibt es wiederum eine Grenze; Hebbel leistet sich nicht selten Geschmacklosigkeiten, von denen wir allerdings berechtigt sind, zu behaupten, daß er sie selbst als solche empfinden mußte, angesichts welcher man sich sagt: hier hätte sich der Dichter zusammennehmen müssen, dergleichen darf, wer Friedrich Hebbel heißt, nicht schreiben. Es ist selbstverständlich, daß diese Grenzen für jeden Beurteiler an einer anderen Stelle liegen, aber es scheint mir nicht angebracht, sie völlig auszulöschen, und zwar in dem Sinne, daß prinzipiell alles gelobt wird, was Hebbel geschrieben hat. Man treibt sich selbst durch eine solche unbillige Toleranz in eine Befangenheit hinein, in welcher alle ästhetischen Maßstäbe zerbrechen, die ohnehin schon schwer zu gewinnen und anzulegen sind.

c) Die ethischen Werte im positiven und negativen Sinne als das Primäre.

Ich sprach weiter oben von einem metaphysisch-ethischen Werte, den Hebbel den Dingen, auf Grund seines persönlichen Wohlgefallens an ihnen, zuschreibt und den allein er für das Wohlgefallen verantwortlich macht. Verführe Hebbel so, wie er zu verfahren vorgibt, so müßte dieser Wert auch noch anderen, als den von Hebbel geschätzten und gepriesenen Produkten zukommen, weil die ihn angeblich konstituierenden ethischen Momente auch noch in anderen Produkten angetroffen werden, und prinzipiell ist kein

Digitized by Google

Hinderungsgrund vorhanden, z. B. die Früchte des Rosenstrauches, Obst überhaupt, also etwa auch Pflaumen, sowie Gemüse aller Art, ja selbst Gurken und Kürbisse, in Gedichten als sittliche Naturprodukte zu preisen, die hierauf ebenso ein Recht haben, wie Rosen und Trauben, wenn sie lediglich als dem Menschen nicht schädliche Resultate längerer Entwickelungsprozesse angesehen werden. Warum wird, dem Lorbeer gegenüber, die Petersilie als etwas höchst Gewöhnliches hingestellt? Weil er in den Lorbeer andere, ihm wohlgefälligere Eigenschaften hineinträgt, als in das brave Suppenkraut, aber nicht, weil, wie er vorgibt bzw. sich einbildet, andere, wertvollere, sittlichere Eigenschaften in ihm verkörpert sind. Er ist der Ansicht, daß die Erde ganz besondere, tiefethische Regungen im Lorbeer verkörpert; sie würde, sagt er, einen echt poetischen Gedanken ausführen, wenn sie ihn nicht eher sprossen ließe, als bis das Kind in der Wiege läge, das ihn pflücken soll (T. 5851). Er nennt die Kartoffel eine „nützliche, aber völlig poesielose Pflanze mit ihrem schmutzig-grünen Laub, ihren häßlichen Blumen" und spricht von „vornehmen" und „gemeinen" Baumgeschlechtern (T. 4223 ca. 70), aber er wird es nicht unterlassen haben, bei den minder erfreulichen Pflanzen an ihnen zugrunde liegende triviale Gedanken und Bestrebungen der Natur zu denken,[1] auf Grund welcher sie auf den ihnen gebührenden Platz zu verweisen sind. Der von Hebbel als an sich seiend gesetzte ethische Wert der von ihm bevorzugten Naturprodukte ist, wie gesagt, nichts, als der ästhetische Wert, den sie für ihn besitzen. Es ist dies durchaus natürlich und begreiflich, und wir finden bei anderen Dichtern ganz ähnliche Fälle, in denen persönlich Wohlgefälligem objektive ethische Werte zugeschrieben werden, aber wir finden bei Hebbel die Eigentümlichkeit, daß er, von diesen Werten ausgehend, weiterarbeitet und sie zum Unterbau eines ganzen Systems macht. Es kommt mir hier darauf an, sein Verfahren zu kennzeichnen und deutlich herauszuheben, da es an verschiedenen Lehren, die er aufgestellt hat, sichtbar wird und einen höchst wichtigen Beitrag zum Verständnis der Entwickelung seiner Anschauungen liefert: ihm persönlich Erwünschtes und Angenehmes, ihn Erfreuendes und Befriedigendes ist für ihn etwas Sittliches, es besitzt einen absoluten Wert, den er als das Ursprüngliche und Primäre faßt und nicht als

[1] Vermutlich ist von solchen Überlegungen das Urteil beeinflußt, daß die Kartoffelblüte häßlich sei.

Digitized by Google

etwas Sekundäres und Akzessorisches; das Subjektive oder das von ihm in die Dinge Hineingetragene ist für ihn das Objektive, das Reale, das Seiende. Er vergißt vollständig den Weg, auf dem allein die ethische Bewertung zustande kommen konnte, die persönlichen Momente, die ihn zu ihr führten, und er rechnet mit dem absoluten Werte als mit einem nicht weiter aufzulösenden unmittelbar Gegebenen.[1] Er kommt auf diese Weise zu den uns bekannten sonderbaren Aussprüchen, wie z. B. zu dem, daß Bösewichter nicht betrunken oder daß sie im Alter nicht kindisch werden, oder daß bedeutende Dichter, d. h. solche, deren Werke ihm gefallen, moralisch hochstehende Menschen sein müssen u. dgl. m. Er notiert das ihm mitgeteilte Faktum, daß der Blitz eine schöne Frau nicht getötet, sondern sich um sie geschlängelt hat, und er wird dies als ganz in der Ordnung gefunden haben.

Wie dem Erwünschten ein sittlicher Wert zugeschrieben wird, so erscheint das Unerfreuliche als Unwert; ein Schierlingsfeld in den pontinischen Sümpfen erweckt ihm den Eindruck, als ob der Teufel[2] es bebaue (Br. III. 240 24/5), und gegen Gutzkow, dessen Werke er nicht schätzte, hegte er einen „sittlichen" Haß, zu dem allerdings rein Persönliches, und mit Recht, viel beigetragen haben mag (Br. IV. 27 12). In einer schon angeführten Betrachtung (T. 3483) werden Häßlichkeit und moralische Minderwertigkeit einander gleichgesetzt, und es wird die Frage als eine nicht unbedingt abzulehnende hingestellt, warum man niemanden dafür strafe, daß er häßlich sei, wohl aber dafür, daß er nicht gut sei.

---

[1] Die Lehre von der eminenten Bedeutung der Kunst, insbesondere der Dichtkunst (wäre Hebbel Maler gewesen, so hätte natürlich die Malerei die erste Rolle gespielt) im Welthaushalte verdankt ihre Entstehung dem besprochenen Verfahren. Gelegentlich ist er sich desselben bewußt, so z. B., wenn er sagt, daß wir nur so weit in die Dinge eindringen, bis wir uns in ihnen wiederfinden (T. 3037) usw. Vgl. die Bemerkung: „Heute morgen aber empfand ich einmal recht lebhaft wieder, wie die Eigenschaftswörter, insofern sie etwas Schönes und Liebliches ausdrücken, wie Duft und Farbe in jenen Zeiten reinster Empfänglichkeit mich bezauberten. Tulpe. Rose". T. 280. Dazu T. 3353.

[2] Vgl. „In welchen Verhältniß wohl gewisse nichtswürdige Thiere, z. B. Schlangen, Insecten etc. zur Erfindung und Ausbildung der Teufelsidee stehen?" (T. 710). Der Ausdruck Erfindung zeigt, daß er das Charakteristische des von ihm selbst oft angewendeten Verfahrens wohl erkannte. Gesichter, die ihm nicht gefallen, nennt er Standbilder des Teufels (T. 1266).

Digitized by Google

Es soll damit wohl gesagt sein, daß es nicht unsinnig sei, die Häßlichen wegen ihrer Häßlichkeit zu strafen.[1] Vgl. T. 4491. Es handelt sich indessen hier wohl nur um einen momentanen Einfall; andere Bemerkungen über Häßlichkeit zeigen, daß er ihr mit Schonung begegnete. Überhaupt zeigt sich das Verfahren, auf Grund unlusterregender Eindrücke sittlich negative Realitäten zu setzen, bei Hebbel ziemlich selten. In der Jugendzeit, in der wir es als am meisten angewendet vermuten müßten, darum, weil wir wenig von dem in ihr Entstandenen besitzen und weil er in den Gedichten meistens das Gute, ihm Angenehme, preist. In der späteren Zeit mußten ihn systematische Bedenken davon abhalten, es anzuwenden; er rechnet in ihr nicht mehr mit „dem Guten“ und „dem Bösen“, sondern alles, was ist, ist notwendig, auch das, was er unter den Begriff des Bösen oder Unsittlichen bringt; es muß notwendig, zum Bestande des Weltganzen gehörig und ihm unentbehrlich sein, sonst wird der Weltlauf zu einer ungeheuren Raserei.[2] So finden wir denn neben Äußerungen, in denen das in Rede stehende Verfahren angewendet erscheint, also schlechthin Böses, an sich Böses, gesetzt wird, andere, in denen der innere, der geistige Kern des Unlust Erregenden als notwendige Seite oder Offenbarungsform des sittlichen Weltgeistes gefaßt wird.[3] Die

---

[1] Die Ansicht, daß man die Bösen, wie die Häßlichen, nicht strafen solle, würde Hebbel gewiß nicht verfochten haben.

[2] „Müßte man an der Wahrheit und Würde des Welt-Fundaments zweifeln, so müßte man untergehen“ (T. 1207).

[3] 176 m. wurden hierher gehörige Stellen bereits angeführt. Ich erwähne noch: „Es ist ohne Zweifel richtig, daß Nichts ist, was nicht vernünftig wäre, und daß selbst Wanzen und Flöhe nicht seyn würden, wenn sie nicht seyn müßten. Daraus folgt aber nur, daß man mit der Natur wegen der Existenz dieser Mißgeschöpfe nicht hadern, keineswegs jedoch, daß man sie selbst in ihrer Existenz ungestört belassen soll“ (T. 4298). Vgl. dazu:

„Man muß den Wanzen nicht beweisen wollen,
Daß sie sich selber knicken sollen“ (VII. 204 u.),

und das 176 m. erwähnte Epigramm VI. 364 m. und die VII. 358 zitierten Stellen. Auch die Bösewichter in den Tragödien sind notwendige Produkte; das Universum mußte sie, wenn es in voller Gestalt hervortreten wollte, erschaffen oder wenigstens in den Kauf nehmen (T. 4051). Vgl. P. 117. Ferner: „Ein Schuft könnte sagen: was verfolgt Ihr mich? dankt Gott, daß ich da bin! Ich bin die Fontanelle der Menschheit, wodurch sich alles Übel absondert; wenn

Digitized by Google

Bemerkungen der ersten Art sind naturgemäß mehr persönlicher und explosiver, die der zweiten mehr objektiv betrachtender Natur.

d) Naive und kritische Betrachtungsweise Hebbels.

Es wohnen, was die Realitätensetzung anlangt, zwei Seelen in Hebbels Brust, eine dichtende und eine philosophierende, wenn man so sagen darf, eine naiv-realistisch und eine kritisch-idealistisch gesinnte.

In der Jugend, in der „Zeit reinster Empfänglichkeit", herrscht, wie nicht anders zu erwarten, die erste; erst später erwacht die andere. Wenn wir nach der Entstehung der Anschauungen Hebbels fragen, müssen wir die Tätigkeit der ersten beobachten; die der zweiten aber auch die der ersten, ihr ineinander Arbeiten ist für die Entwickelung dieser Anschauungen maßgebend. Die erste Seele kommt in Hebbel nie dauernd zum Schweigen, am wenigsten da, wo er erfreulichen Eindrücken gegenüber steht; da redet das Gemüt, da tritt die Logik des Herzens in ihre Rechte. So sehr er uns auch einschärft, daß es keine guten und bösen Taten gibt, sondern nur dem Weltganzen notwendig widerstrebende Äußerungen von Individuen, daß wir im „Guten", wie im „Bösen", „das Maaß überschreiten" können, daß alles, was sich ereignet, notwendig und

---

Ihr mich fortschafft, unterbindet (durch den Galgenstrick), so werdet Ihr sehen, daß das Gift bei Pfarrern, Gesetzgebern usw. ausbricht —" (T. 2423). Nebenbei höchst charakteristisch für Hebbels Art, sittliche Realitäten zu setzen: mit der Vorstellung des Strangulierens verbindet sich ihm die des Abschnürens und Unterbindens und die andere, daß das auf diese Weise am sich Ergießen Verhinderte, Abgebundene und Zurückgedrängte sich an anderer Stelle einen Weg bahnen muß. Diese Ideenverbindung reicht hin, ihn das im Schuft offenbar werdende und hervortretende Böse als (körperlich gedachte!) Realität zu setzen, etwa als Flüssigkeit, die nun an einer anderen Stelle aus dem Organismus der als Einheit gedachten Menschheit hervorquellen muß und dadurch die Stelle bzw. das Organ, das sie als Mündung wählt, und das eigentlich zu bessern Zwecken bestimmt ist, zum allgemeinen Entsetzen zur „Fontanelle der Menschheit" macht.

An der zitierten Briefstelle (Br. IV. 127 29 ff.) ist auch von schlechten Dichtungen die Rede, also von Geistesprodukten, die als unsittliche zu kennzeichnen, wir nicht Bedenken tragen werden. Auch diese sind, wie Hebbel ausführt, ebenso notwendig, wie z. B. das Ungeziefer. Vgl. dazu: „Gute Dichter sollten den schlechten eigentlich dafür dankbar sein, daß sie in einem Garten, wo so viele Rosen stehen, nur Brennesseln pflücken" (T. 3770).

Digitized by Google

berechtigt und zugleich maßlos und töricht ist (hier spricht die kritisch-idealistisch gesinnte Seele), so weiß er doch auf der andern Seite zu klagen und zu preisen, selig zu sprechen und zu verdammen und aus den Reaktionen seines Gemütes unmittelbar Normen abzuleiten und Weltgesetze zu konstruieren. Wenn er sagt, daß man nur im Weibe das Ideale sehen könne, und Gedichte, wie „Das Heiligste" (VI. 322) schreibt, so setzt er, naiv denkend, Realitäten. Er tut dasselbe, kritisch denkend, wenn er das Schicksal der modernen Tragödie die Silhouette Gottes nennt oder allen Fortschritt in eine Antezipation des Todes, der uns zeigt wer wir sind, verlegt, in eine Annäherung an unsere monadale Beschaffenheit. In den beiden letzten Fällen wird eine Weltvernunft als Regulator allen Geschehens gesetzt, die als unmittelbare Projektion naiver Wünsche und Hoffnungen oder naiv aufgenommener angenehmer Eindrücke nicht mehr angesehen werden kann; hier liegt bereits eine kritische Verarbeitung des im naiven Bewußtsein Gegenwärtigen vor, ein kritisches Hindurchblicken durch alle Gestalten des auf dem Wege der naiv realistischen Anschauungsweise gewonnenen Weltbildes.

Auf der kritischen Betrachtungsweise ruht Hebbels System; ihre mögliche Entstehung zu beleuchten, ist hier nicht der Ort; jedenfalls ist sie aus der naiven hervorgewachsen. Sich dauernd in der kritischen Betrachtungsweise zu erhalten, alles und jedes durch die Brille derselben zu betrachten, ist Hebbel nicht immer gelungen, doch ist sie im allgemeinen, wenn er ernste Dinge behandelt, durchgeführt und vorzugsweise in seinen Tragödien, denn in ihr verharren, ist unerläßliche Bedingung des Tragödien Dichtens im Sinne Hebbels. Wir sehen ihn indessen nicht selten aus ihr herausgleiten und in die naive Betrachtungsart verfallen. Es geschieht dies naturgemäß dann, wenn das Gefühl mit der Reflexion durchgeht, z. B. wenn er bewundert und wenn er entzückt oder gerührt ist. In lyrischen Gedichten, in denen es nicht auf das Weltgesetz wiederspiegelnde Darstellungen lediglich kritisch zu betrachtender Ereignisse, auf „Darstellung des Lebensprocesses an sich" ankommt, sondern auf die Fixierung von Gefühlen, begegnen wir daher der naiven Betrachtungsweise sehr oft, und da Hebbel der Natur mehr fühlend als grübelnd gegenüberstand, sehen wir seine „Naturphilosophie" im wesentlichen vom Geiste der naiv-realistischen Betrachtungsweise der Dinge getragen.

Digitized by Google

C. Gott, Mensch und Natur in ihrem Verhältnis zu einander.

I. Entwickelung der Anschauungen über die Stellung des Menschen zu Gott.

a) Früheste Ansicht über die Entstehung der Welt.

Über die Entstehung der Welt erfahren wir wenig. Aus dem Reiche der Seligkeit, aus jenem Garten, in dem „Veilchen, ew'ge Rosen, Balsamduftes voll", blühen, „erquoll einst Form und Geist", die sich nach dem Tode wieder einen (VII. 18 61 ff.). Im Hymnus an die Freundschaft (VII. 21/2) handelt Hebbel von der Ausgießung des sittlichen Geistes in die vernünftige Welt des Menschen durch die Liebe und die Tugend und von der Verwirrung dieser Welt durch den Teufel. Vorher umlagerten „der Wildheit grause Finsternisse die Welt" und keine „Grüße der Harmonie" durchdrangen des Menschen „starres Herz".

Ein besonders klares Bild über die ersten Schicksale der vernünftigen Welt des Menschen kann man sich hieraus nicht machen. Die Frage der eigentlichen Entstehung der Welt wird in der Schilderung des ersten der drei großen Tage (VII. 62 u.) gestreift; hier tritt die Sonne als ernährende und Leben spendende Mutter der Natur auf. Ebenso IX. 3 13/6. Auch später hat die Frage nach der Entstehung der Welt wenig Anziehungskraft für Hebbel gehabt; er rechnet mit der existierenden Welt, insbesondere mit Menschheit und Natur und spekuliert über ihre möglichen Schicksale. Jedenfalls ist die Welt ein Gewordenes, sie war einmal anders, als sie jetzt ist. Besonders christlich sind seine frühen Ansichten nicht; der Gedanke einer Erschaffung der Welt aus Nichts durch Gott wird nirgends ausgesprochen. Auch etwas später, im „Proteus", heißt es nicht, was Gott, sondern „was die ewige Mutter erschuf und erschafft", die Natur (VI. 253 1/2). Einen Weltschöpfer weist Hebbel später ausdrücklich ab (vgl. P. 51 ff.).

b) Das Gedicht „Gott über der Welt". Entstehung und Schicksale der Welt. Zwei verschiedene Anschauungen.

Wir müssen die Natur doppelt fassen, als Form und als Geist. Die Erweckung des Geistes in ihr dürfte Gott zuzuschreiben sein, der Geist selbst ist der uns bekannte Proteus, der mit Gott und dem Dichter eng verwandt ist.

Digitized by Google

Das Verhältnis zwischen Gott und Natur charakterisiert das Gedicht „Gott über der Welt“ (VII. 131/2): Die Natur ist die „Schwester“, die durch den „langen bunten Reigen von Welten“ Gott verhüllt wird (dies ist die Trübung des Geistes durch die Formen), jedoch „quellen“ diese Welten von der Liebe der Natur zu Gott „über“ (1/4). HEBBEL betrachtet 5 ff. diese Welten näher: Die Sonnen sind wie ein Flammenblick der Natur auf Gott, in den Erden „sprudelt“ für Gottes Auge ihr Blut, das, „mag es auch zu Baum und Blume werden“, nur ihm „schäumt“.[1] Dann kommt der „Wirbeltanz der Wesen“; auch in ihm und überhaupt überall, „wo ein Funke glüht von ihrem (der Natur) Leben“, „glüht“ die Liebe, die sie zu Gott trägt (11/2). Es ist zu beachten, daß Gott in allen Geschöpfen der Natur nicht sich selbst, sondern nur die Liebe der Natur, der „Schwester“, findet. Aber die Natur träumt nur, und es gibt für sie ein Vorher und ein Nachher. Einst warf ihr Auge den Flammenblick, „als wär' sie selbst darin zerronnen“, zu Gott hinüber, und vom Wirbeltanz der Wesen hat Gott längst in der Brust der Natur

„Den Riß gesehen und den Plan gelesen,
Eh' sie ihn schuf in träumerischer Lust.“ (15/6.)

Träumerisch ist wohl mit Bezug auf die Schöpfung gesagt: als Schöpfung gewordene Natur träumt sie nur von Gott. Der Gegensatz ist erwachen im Sinne von selig sein. Der Schöpfungsdrang der Natur wird nicht weiter erklärt:

„Was einst ihr Mund begeistert ausgesprochen
Als kreisenden Gedanken und Gefühl,
Ist voll aus ihrem Ich hervor gebrochen
In aller Formen schwindelndem Gewühl.“ (17/20.)

So wäre die Schöpfung als Sprache der Natur aufzufassen. Später ist die Schöpfung[2] die Sprache Gottes,[3] was mit seiner (später behaupteten) Immanenz zusammenhängt.

---

[1] Man beachte die Ausdrucksweise, sprudeln, schäumen usw. (150 ff.).

[2] HEBBEL gebraucht diesen Ausdruck, doch ist nicht zu vergessen, daß er einen Weltschöpfer ablehnt.

[3] Gott ist dabei als sittliche Selbsterkenntnis des Weltganzen aufzufassen. Vgl.: „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinander fallen, so die Gottheit Welt, individuelle Manigfaltigkeit“ (T. 2911). Dazu: Die Sprache „ist das im Individuum, was der Individualisierungstrieb und die Individualisierungs-Noth-

Aber dieses Sprechen der Natur in ihren Geschöpfen ist nur ein Stammeln, „nur mit Beben,[1] nicht trunken mehr, wie einst“, schlägt ihre Liebe Gott entgegen (23/4),

„Die Wesen können nur für mich entbrennen
Und ahnen bang und schauernd meine Kraft,
Die Schwester konnte jauchzend mich erkennen
Und hielt mich, wie ich sie, in süßer Haft.“ (25/2.)

Vor der Hervortreibung ihrer Geschöpfe war also die Natur inniger mit Gott verknüpft, als nach derselben. Das gleiche innige verknüpft Sein wird am Ende der Welt bestehen:[2]

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Athem ein,[3] was sie erschuf.“ (30/33.)

Dieses Einziehen der Geschöpfe im ersten Atemzug des Erwachens, d. h. Aufgehens in Gott, wäre nach der späteren Terminologie etwa als Monadenrealisierung zu bezeichnen. Der Akt selbst würde den früher angenommenen Ereignissen des „dritten großen Tages“ entsprechen; an diesem „senkt sich auf die armen Seelen, die sich Jahrtausende in finstrer Reue quälen, das süße Wort, daß Gott Vergebung schenkt, wie Regen auf die Wüste nieder und entschlägt zu Gottes höchster Feier ein Himmelreich der Hölle“ (VII. 63 19 ff.). Der Unterschied tritt deutlich hervor:

Früher zunächst die Entstehung der Welt:

„Als einst dem Feuerstein der Zeit
Als erster Funke ward der Tag entschlagen,
Als durch das Meer der Unermeßlichkeit
Zum ersten Male ward die Insel Welt getragen“ usw.
(VII. 62 1 ff.),

dann ihre Vernichtung:

„Wenn einst das ungeheure Schiff der Welt
Am Felsen der Vernichtung scheitert“ usw. (VII. 63 13/4.),

---

wendigkeit im Universum ist“ (T. 3266). Die Sprache „drückt die Individuation aus“ (T. 3795 21/2). Die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit beweist die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten (XI. 57 26/8). Gott spricht nicht (T. 66). Näheres P. 244 ff.

[1] Vgl. VI. 296 41 und die „stammelnde“ Mannigfaltigkeit 201 Anm. 3 vorletzte Stelle.

[2] Über die Verwandtschaft der hier geäußerten Gedanken mit solchen Schellings handelt Neumann a. a. O. 13 u. 14 o. m.

[3] Dasselbe Bild VI. 297 17/8.

Digitized by Google

und zuletzt die allgemeine Erlösung durch göttlichen Gnadenakt, also drei getrennte, man könnte sagen ziemlich willkürliche Akte. (Von einem Plane Gottes ist schon früher die Rede, „im ungetrübten Geisterspiegel“ gibt Gott dem verstorbenen Jüngling „seinen hohen Plan“ zu bewundern VII. 23 13/4.)

Später ein einziges großes Geschehen, das drei Phasen aufweist: Gegenseitiges Erkennen von Gott und Natur, die sich gegenseitig „in süßer Haft“ halten, dann Hervortreibung der Schöpfung aus der Natur, etwa als Überquellen ihrer Liebe zu Gott aufzufassen, als Versuch, diese Liebe irgendwie zu betätigen. Durch diese Hervortreibung entsteht Zersplitterung der Einheit der Natur, d. h. ihres Geistes, und Trübung ihrer absoluten Erkenntnis Gottes, sie träumt nur noch von ihm, und zwar in allen ihren Geschöpfen, sucht, in ihnen sich ihm zu nähern. Endlich Aufhebung der Zersplitterung durch Erwecken[1] der Natur, die alle ihre Geschöpfe in sich einzieht und dadurch alles individuelle, die göttliche Erkenntnis trübende Leben aufhebt und nun wieder ein Leben reinster Gotteserkenntnis führt.

Noch später schafft Gott (nicht die Natur[2]), um sich kennen zu lernen (T. 1674 vgl. T. 4039); von einem gleichen Trieb der Natur ist in unserm Gedicht nicht die Rede. Gott und Natur stehen einander gegenüber, „Gott über der Welt“ ist der Titel des Gedichtes, Gott und Natur sind nicht eins, er ist ihr transzendent und er wird selbst von der Trübung ihrer Erkenntnis durch die individuellen Existenzen gar nicht berührt. Zwar „verhüllt“ ihm der lange, bunte Reigen der Welten, die er durchwandelt, die Schwester, aber er findet in diesen Welten ihm wohl Bekanntes vor, ja er hat den Riß und Plan derselben gelesen, noch ehe sie entstanden.

Von einem „Träumen“ Gottes ist nicht die Rede, vielmehr ist seine Erkenntnis nach wie vor eine ungetrübte. Übrigens schaut Gott „gern“ in die Schöpfung (s. o. 13); später braucht er sie. Es liegt schon die Auffassung zugrunde, daß Gott der Welt eigentlich gar nicht bedarf, es ist eine Gnade, wenn er sich mit ihr

---

[1] Dieses Erwecken ist allerdings willkürlich, aber doch durchaus nicht in dem Sinne, in welchem es der Gnadenakt der Amnestie war oder das Gericht. Von Verdammnis, Hölle u. dgl. ist keine Rede mehr.

[2] Den Vers: „Gott spricht noch einmal, Du bist wohl gemacht“ (T. 4486) (und Fußnote dazu), möchte ich nicht in Zusammenhang mit unserm Gedicht bringen (vgl. VII. 416 o.).

Digitized by Google

abgibt (vgl. Br. I. 195 1 ff.). Wir müssen diesen für die spätere Entwickelung Hebbels sehr wichtigen Gedanken festhalten. Er ist sich hier der Überflüssigkeit der Welt für Gott noch nicht deutlich bewußt; später wird die Welt zu „Gottes Sündenfall". Das Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" (VI. 294 ff.) enthält die korrespondierenden späteren Gedanken.

Das Gedicht „Gott über der Welt" ist im Jahre 1835 entstanden. In demselben Jahre heißt es im Tagebuch, Gott sei der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer, er habe sinnliche Begierden: „Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geist synonym" (T. 77). Wir werden uns hier Gott als den die „Schwester" Natur zu solcher Produktion Beseelenden denken müssen. Zu „selig" sei an das dreimalige „Ich schaue gern" in „Gott über der Welt" erinnert. Hätten wir „absolute Begriffe", so schreibt Hebbel um dieselbe Zeit, so würde uns die Sprache nicht verliehen sein (T. 68). Gott spricht nicht (T. 66), er hat also wohl absolute Begriffe (er hat den Riß und den Plan der Welten gelesen). Wir nannten die Schöpfung die Sprache der Natur (201 u.); Gott, sagt Hebbel, hat sich „in der Natur ausgesprochen, die von jedem verstanden wird" (T. 72). Wir müssen dabei bedenken, daß die Natur, von der im Gedicht ausgesagt wurde, was hier von Gott ausgesagt wird, für sich gar nichts Selbständiges ist; der ihr noch transzendente, mit ihr noch nicht identische Gott ist ihr spiritus rector. Dieses sich Aussprechen Gottes, sein selig Sein in der Hervorbringung der Ideen, geht auf die sittlichen Ideen, die sich in der Natur offenbaren, auf den sittlichen Gehalt ihrer Produkte. Zu diesen Ideen gehören natürlich auch die Gedanken des Menschen, worauf der Zusatz „denn die Idee ist dem Geiste synonym" anspielt.[1] Wie sehr er diesen sittlichen Gehalt schätzt und betont und ihn überall vermutet, zeigt die Kritik zu dem Aufsatz „Über die Geisteskräfte der Thiere" (IX. 28/9 T. 68). Warum sollten, sagt er, die Tiere nicht absolute Begriffe haben können? Es ist unentschieden zu lassen, ob das Tier auf einer höheren oder tieferen Stufe steht, als wir.

[1] Ich habe dieser Bemerkung an anderer Stelle (P. 88 m.) eine etwas abweichende, wenngleich verwandte Deutung gegeben, d. h. die Ideen den Monaden gleichgesetzt. Diese Deutung ist nicht unsinnig, doch dürfte sie erst eine Weiterentwickelung desjenigen Gedankens darstellen, der Hebbel zunächst vorschwebte.

Digitized by Google

c) Das Gedicht „Proteus". Parallelstellen aus späterer Zeit. Proteus und Dichter.

Naturphilosophische Gedanken enthalten drei andere Gedichte: „Proteus" (VI. 253/4), „Der Mensch" (VII. 107/9) und das „Lied der Geister" (VII. 63/4). Eines derselben dürfte, wie WERNER angibt, mit dem unbekannten Gedicht „Naturalismus" identisch sein (VII. 291 m., 410 o., 413 m.).

Unter dem Proteus verstanden wir bereits (139) den zum Ideal emporstrebenden Geist der Natur. Parallelstellen aus späterer Zeit bringt NEUMANN (a. a. O. 11 o. m.) bei. Wir kommen auf sie noch zurück. Dasselbe VII. 291. Ich verweise außerdem auf die Stelle Br. III. 98 $_{26}$ff., dasselbe T. 3140: Die eigentliche Aufgabe der Poesie besteht darin, das verknöcherte All wieder flüssig zu machen und die in sich erfrierenden Einzelwesen durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen, um so die Wärme von einem zum andern hinüberzuleiten.[1] „Die Natur, oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem anderen in den Kern zurückgesenkten hinüber,[2] und wenn er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificiren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wieder-Gebären vorhanden seyn, eine andere Art von Chaos. Zum Theil hat eine solche Stellung zum Welt-All der Künstler"[3] usw. Ähnlich: „Ein Wesen, das sich selbst begriffe, würde sich dadurch über sich selbst erheben und augenblicklich ein anderes Wesen werden. Das wunderbarste Verhältniß ist das zwischen Centrum und Peripherie"[4] (T. 2454). Es frägt sich, was das alles heißen soll. Der „in den Kern zurückgesenkte Gegensatz" ist zweifellos die Monade; der Vogel ist gewiß nicht die Monade der Blume, es kann sich hier

[1] Vgl. „Bei einem großen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge empor tauchten, die im Chaos stecken geblieben sind (T. 5906).

[2] Will Monade werden. Vgl. die 180 m. zitierte Stelle und die Anm. 2.

[3] Nur die fromme Seele des Dichters hält den Proteus, der ihr ein volles Empfinden der Welt gibt.

[4] „Kein Wesen ist eines Begriffes fähig, der es auflösen würde" (T. 4142). „Der Begriff seiner selbst ist der Tod des Menschen" (T. 2125).

Digitized by Google

also nur um ein Beispiel handeln, das HEBBEL gibt. In „Peripherie“ und „Centrum“ haben wir wieder den Gegensatz von „in die Existenz Getretenem“ und „in den Kern zurück Gesenktem“. In dem von HEBBEL besungenen Eichhörnchen hatten wir eine Monade erkannt, aber es löste sich nicht in Obst und Blumen usw. auf; es war eine Monade ohne Bewußtsein, es wußte nicht von sich. Bewußte Monaden dürften wohl nur Menschen werden können; wer es wird, steigt zum „Centrum“, in den „Kern“ hinab, wird eins mit dem Geiste der Natur, mit dem Proteus, der, indem er jeden Gedanken der Natur (jedes Tier ist ein Gedanke der Natur, s. 171 o.), d. h. jeden seiner eigenen Gedanken denkt, sich mit der Verkörperung desselben „identificirt“, sich in sie „auflöst“. Wer ins Centrum, in den Kern zurückzutreten vermag, dem sind natürlich alle Gedanken der Natur bzw. des Proteus geläufig und offenbar; gelänge dies der Blume, so würde sie, sobald sie den Vogel denkt, Vogel werden, sie würde auch zu einem Eichhörnchen werden, wenn sie es dächte. Denkt sie nun wieder sich selbst, so verwandelt sie sich augenblicklich zurück und wird wieder Blume; dieses „würde sie wollen“, weil sie Blume ist, d. h. weil jede Monade zwar im Ganzen lebt, aber doch ihre Besonderheit nicht aufgibt. Dieses ungetrübte oder wie HEBBEL sagt, „wirkliche“ Denken eines Wesens seiner selbst und anderer ist den Geschöpfen versagt. HEBBEL schildert diesen Zustand in dem Trostgedicht an Elise „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“ (VI. 296 ₅₆ ff.).

Dieses Kind ist bewußte Monade. Bei Lebzeiten erhebt sich so hoch nur der Dichter, er hält den Proteus, kennt den Zustand des Kindes,[1] lebt, wenigstens zum Teil, im Centrum und weiß somit von der gesamten Peripherie, während der nur auf dieser Lebende von nichts weiß, als dem von ihm zugewiesenen Punkte derselben. Der Tod gibt dem Menschen den Begriff seiner selbst, er zeigt ihm, wer er ist, T. 2125, 2887,[2] 3427, 3608, 3721, 4805 (Br. I. 194 $_{25/6}$), er führt ihn in's Centrum und läßt ihn in den proteischen Zustand eintreten. HEBBEL nennt den Tod die höchste Form (T. 2846) und

[1] Vgl. VI. 295 $_{16}$ ff., wo sogar die Rede davon ist, daß HEBBEL Bilder und Gedanken mitgeteilt erhalten wird, „die selbst vor einem Dichter sich verstecken“.

[2] Vorher notiert er die verwandte Bemerkung: „Es wäre vielleicht gut, wenn der Mensch sich mehr mit seiner Natur-Geschichte beschäftigte, als mit seiner Thaten-Geschichte.“

Digitized by Google

die Kunst eine höhere Art von Tod (T. 4421). Das abgeschiedene Kind befindet sich im proteischen Zustande (VI. 296 $_{30}$ ff.).

Von Produkten der Natur, in denen der Proteus, ihren sittlichen Gehalt entfachend, weilt, werden uns im gleichbetitelten Gedicht genannt: Wolken, Stürme, Blitz, Regen, Blumen, Nachtigallen und Menschenseelen.

Die Transzendenz Gottes wird durch das Gedicht, bei aller Verwandtschaft des Proteus und des Dichters mit ihm, nicht erschüttert. Ebensowenig durch das Gedicht „Der Mensch"[1] (VII. 107/9).

d) Das Gedicht „Der Mensch". Sittliche Entwickelung. Der Mensch als Spitze der Natur.

Hebbel spricht hier offenbar als Dichter, als der den Proteus fesselnde Genius und fühlt sich als Glied der Natur, als in sie verwoben, und zwar als ihr höchstes sittliches Produkt. Was dem Proteus gewährt erscheint, wünscht hier der Dichter für sich selbst:

„Und wär' es denn, und wär' ich nicht
Ein neues schönres Leben,
Das schüchtern[2] aus der Knospe bricht
Und mit geheimem Beben[2]
Sich in die dunkle Kette schlingt,
Die, stets hinauf gewendet,
Durch Millionen Geister dringt
Und als ein Gott sich endet"[3] (VII. 107 $_{1/8}$).

Unter diesem Gott ist nicht das „Gott-Geschöpf" zu verstehen, das nach späteren Äußerungen als Abschluß der Schöpfung am

---

[1] Vgl. Neumann a. a. O. 9/10, der auf die Verwandtschaft desselben mit „Proteus" (ibid. 10 m.) hinweist.

[2] Vgl. das „Beben", mit dem die Liebe der individuierten Natur Gott entgegenschlägt (VII. 131 $_{23}$).

[3] Alles Leben ist vereister Gotteshauch, der, in Zacken und Flocken erstickt, in diesen „starren" bliebe, wenn nicht ein dunkler Drang ihn erregte,

„Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitern Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte." usw.
(VI. 296 u. 297 o.)

Der Geist hat ein tief in der Natur gegründetes Bedürfnis, in jedem Kreise von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu höheren und

Ende der Welt möglicherweise hervortreten kann (T. 538 35ff., 3739. Ähnlich T. 1971. Vgl. dazu T. 5334 31, 5841 24, 6189 ferner 3192 [Stein — Pflanze — Tier — Mensch — Genie], 5702), der monadale Mensch, der selbstverständlich ein genialer Mensch, d. h. ein Dichter ist, wie an der zuerst angeführten Stelle auch ausdrücklich gesagt wird, und der vielleicht zugleich ein Mann der Tat wäre („Warum ist der Dichter nicht auch gleich Mann der That? Warum das Gehirn nicht auch Faust?" T. 4607. Ähnlich T. 3174, XII. 6 14/5), auch nicht der transzendente Gott[1] („ein" Gott heißt es), sondern einfach der sittliche Mensch. Von seiner Göttlichkeit ist auch früher die Rede: Götterfunken kann die Tugend aus dem Staube schlagen,

„Knie't der Fehlende Dir nieder
Und bereut den sünd'gen Lauf,
Stählst Du ihm die matten Glieder,
Und ein Gott steht wieder auf." (VII. 14 17/24)

„. . . der Schöpfung edler Seelen
Raubt kein Tod den innern Werth:
Was der Mensch als Gott erschaffen,
Stempelt eines Gottes Hand." (VII. 15 35/8.)

„Groß, wie Götter, laßt uns handeln" (VII. 16 61). „Strebst Du, göttlich zu werden, . . . schau' auf die Krone am Ziel" (VII. 44 20/1). Dem Menschen ist die Kraft gegeben, „sich unsterblich selber zu vollenden" (VII. 39 m. 6/7), Gottheit trägt er im Herzen (VII. 40 27).

Hebbel verfällt hierbei etwas in poetische Übertreibung, denn „ganz ein Gott kann Keiner werden" (VII. 40 31).

α) Verwandtschaft mit „Proteus".

Wäre ich, so sagt der Dichter weiter, der dunkeln Kraft, die aus demselben Kern Blumen, Bäume, Himmel und Sterne erschafft, als Meisterstück[2] entsprungen,

---

höchsten, „sie alle in sich aufnehmenden" vorzudringen (XI. 68 24/5). Zur „physiologischen Faser" gelangt die Natur durch unendliche Metamorphosen, „die in der Spirallinie aufwärts führen" (XI. 144 30/3). Vgl. P. 86, 279. „So wie der Physiologe nur durch die Anatomie des Thiers die Konstruktion des Menschen erfaßt, so sollte auch der Psycholog mit dem Thiere anfangen und durch die an diesem beobachteten geistigen Erscheinungen zum Menschen hinaufsteigen" (T. 67). Vgl. T. 2890 106/7. Verwandtes begegnete uns schon. So 185 o. 188 m.

[1] Dies scheint Neumann zu tun. A. a. O. 9 o.

[2] Früher wird der Mensch als „hehres Meisterstück des Himmels" apostrophiert, nicht als solches der Natur (VII. 39 11)

Digitized by Google

„Von jedes Lebens reinster Flut
Auf's Innigste durchdrungen,"

und wäre, was mir Lippe und Wange erglühen macht, „zugleich der Rosen Wonne", stammte vom Flammenquell der Sonne, was mir aus dem Auge strahlt,[1] und triebe das, was als Seele in mir lebt, zugleich das Roß zum stolzen Laufe an und die Nachtigall[2] zum Liede,

Das wäre schön, das wollte ich
Mit keinem Laut beklagen;
Natur, als Schwester dürft' ich dich
Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch dich
Und dich durch mich verstehen,
In Dir, Geliebte, würde ich
Mein stummes Abbild sehen."

Man sieht, Hebbel fühlt sich als Dichter, d. h. als Mensch gewordener Proteus oder als Proteus gewordener Mensch und zugleich als Gott ähnliches Wesen, das die Natur, wie Gott, mit Schwester (VII. 131 z. 27), zugleich aber auch als „Geliebte" anredet. Er fühlt

---

[1] Vgl.: „Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut" (VII. 142 15/6.)

Das Auge schätzt Hebbel als besonders vergeistigtes Organ sehr hoch. Es ist der „Mund des Geistes" (T. 1886), der „Punct, in welchem Seele und Körper sich vermischen" (T. 1813). Im Auge kommt die „brennende Materie" der Sprache zu Hilfe und ersetzt diese oft (T. 4485, ähnlich 4062). Augen „glühen" (T. 88, ähnlich 3150). „Das Auge sein eigener Stern. — Waldnächtlich. —" (T. 2062). „Ein Mädchen, das, wohin es sieht, Sterne erblickt, . . . Es ist aber der Widerschein ihrer Augen" (T. 3860). Frische Mädchenaugen gleichen leuchtenden Tautropfen von einer Rose abgenommen (T. 2941). Das Auge hat „Form" (T. 4491, dazu 4731). Des Menschen erster Spiegel dürfte das Auge gewesen sein: Adam sah Eva in die Augen und erblickte sein Bild, „so daß physisch geschah, was psychisch immer geschieht" („Ein Mensch spiegelt sich im Andern. Liebe" [T. 3630]. „Lieben heißt, in dem Andern sich selbst erobern," T. 1876). „Daß der Gedanke hübsch ist, versteht sich von selbst; ich mögte wissen, ob er auch wahr ist" (!) (T. 3858). „Daß der Mensch nirgends einen Brennpunct hat, worin sein ganzes Ich, zusammen gefaßt, auf einmal hervor tritt!" Er wundert sich, „daß er sogar zwei Augen hat, nicht ein einziges, aus dem die Seele blickt" (!) (T. 3026). Vielleicht mag hier der Umstand mitgewirkt haben, daß Hebbel, wie erinnerlich, den Menschen als Kreis auffaßt. Vgl. die von Werner unter „Kreis" im Register zu T. aufgeführten Stellen.

[2] Die Seele ist eine „Wunde" (VII. 125) und das Verweilen des Proteus in der Brust der Nachtigall erweckt in dieser „ewigen Schmerz" (VI. 254 29).

Digitized by Google

sich innig verwandt mit der Natur, deren Leben und Streben er zu verstehen glaubt. Vgl. dazu die spätere Stelle T. 538 14ff.: Die Kunst „erlöse die Natur zu selbsteigenem ... Leben" und die Randbemerkung hierzu: „Wie lebt das Wasser in GOETHES Fischer!"

Wäre nun der Dichter in der angegebenen Weise in die Natur verwoben und zugleich ihre höchste, alle vorhergegangenen Grade sittlicher Entwickelung[1] in sich vereinigende Spitze, so wäre ihm jeder West ein Gruß, jeder kühle Trunk ein Kuß von ihr, Luft und Duft ein Hauch aus ihrem Schwestermunde und jeder blütenreiche Strauch eine frohe Kunde von ihrer Huld (wohl s. v. a. Liebe). Blühende Sträucher und Düfte fallen uns in diesem Zusammenhang nicht mehr auf, und der Westwind, die Luft, der kühle Trunk zeigen, wie HEBBEL alles ihm persönlich Angenehme und mit der ihn umgebenden Natur in Verbindung zu Bringende als sittliche Lebensäußerung des Naturgeistes auffaßt. Da er in der angedeuteten Weise

„. . . als wie ihr Herz,
In die Natur verwoben"

wäre, so wüßte er, warum er sich bleich mit jeder Blume neigt und mit dem Adler[2] zum Himmel sich erhebt. Überall findet er ein Analogon seiner eigenen, von ihm als sittlich empfundenen Gemütsregungen und fühlt sich verwandt mit allen sittlichen Naturprodukten und mit der Natur, deren Streben er in diesen verkörpert sieht.

Die Schlußstrophe lautet:

„Und kehrte ich ermüdet nun
Zurück in's Gränzenlose,
Da dürft' ich sanft und selig ruh'n
In meiner Schwester Schooße;
Als kühle Erde[3] würde sie
Mich freundlich überdecken,
Und dann in zarter Sympathie
Als Sonne mich erwecken."

---

[1] Vgl.: „So braus't in wohlgemeßnem Tact
Dahin des Lebens Kataract,
Daß jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maaß jedwedes Sein durchdringt." (VII. 142 23/4.)

[2] Vgl. 176 o.

[3] Die Erde als den Schoß der Natur anzusehen, in welchem ihre Geschöpfe noch ungeboren schlummern, ist eine HEBBEL geläufige Vorstellung; in der Erde sind, wie schon oft erwähnt, Bäume, Blumen usw. enthalten.

Digitized by Google

Es ist in dem Gedicht von Gott keine Rede, HEBBEL behandelt nur sein eigenes Verhältnis zur Natur und spricht nicht von einer eigentlichen Auferstehung, an die er um diese Zeit noch glaubt (vgl. VII. 117 33/6), sondern nur von einer Metamorphose innerhalb der Grenzen der Natur, die er durchzumachen wünscht. Als Mensch, als höchste Spitze der Natur, kann er sehr wohl erwarten, als Sonne, d. h. als die das ihm bekannte und vertraute Leben ins Dasein rufende Mutter (200 m.), erweckt zu werden. Die Sonne spielt bei HEBBEL überhaupt eine wichtige Rolle. Die Natur erschafft den Himmel (VII. 108 11/12); diesem „entblüht" die Sonne (VII. 101 7). Die Sonnen sind ein Flammenblick der „Schwester" zu Gott (VII. 131 5/6). Tausend Sonnen wallen am abgeschiedenen Kind vorüber (VII. 294 4, 295 8). Wie Milch aus der Mutter Brust, goß am ersten großen Tag die Sonne ihre Strahlen auf die Erde (VII. 62 5/8) usw. Als Symbol des Guten und Göttlichen ist sie uns schon oft begegnet.[1] Vgl. später: Die Sonne ist der Schlüssel zur Blume (T. 1710), sie entlockt der Erde die Halme (T. 4025), T. 4984 wird sie mit den Ideen des Wahren, Guten und Schönen in Parallele gestellt. Vgl. dazu T. 5459. Auch von einer „Central-Sonne" spricht er einmal und fügt hinzu: „Das ist doch Gott"[2] (Br. I. 192 27/8).

ϑ) Welt des Menschen und Natur; allmählich sich vollziehende Verbindung beider.

In der Zeit, in die unser Gedicht fällt, würde die „Central-Sonne" nicht Gott genannt werden können;[3] Gott und Weltall sind noch getrennt und stehen einander als Gott und Welt oder Natur bzw. „physische" Natur gegenüber, neben welcher noch die vernünftige Welt, die sittliche Welt des handelnden Menschen besteht. Die beiden letzteren rinnen später zusammen, was der pantheistischen Tendenz entspricht; ein gleiches, großes Gesetz bewegt alles

[1] Der Mond spielt eine ähnliche Rolle.

[2] Die Sonne ist, wie Sterne, Wolken und die Blumen, ein „Wesen" (T. 1733)!

[3] Die Identität beider wäre nicht aus dem Umstande zu konstruieren, daß HEBBEL wünscht, sich als Gott fühlen zu können (vgl. die Anrede „Schwester") und als Sonne erweckt zu werden. HEBBEL operiert in früherer Zeit mit einem Gott, ebenso später, d. h. nach der Abfassung unseres Gedichtes (so in „Gott über der Welt" usw.), und es ist m. E. durchaus nicht einzusehen, wie er dazu gekommen sein sollte, ihn in der Zwischenzeit aufzugeben.

Digitized by Google

Seiende, nur ein Gradunterschied besteht zwischen ihnen: der sittliche Mensch hat sittliches Selbstbewußtsein, die Pflanze oder das Tier nicht (vgl. 206). Ganz im Anfang unterscheidet Hebbel beide Welten noch als qualitativ verschiedene (vgl. 3 o. und Anm. 2).

Die erste Brücke zwischen beiden bildet der Gefühlsgehalt, den die Naturprodukte für Hebbel haben; ein ihm Gemäßes, Verwandtes fühlt er in ihnen leben, aber sie sind zunächst für ihn nur Symbole des Guten und Bösen oder Schmuckstücke, mit denen er seinen Himmel verziert. Einige dieser Symbole, z. B. Nacht, Gewitter, Stürme, erfahren eine vollständige Umwandlung ihrer Bedeutung; erst sind sie Ausdruck der Vernichtung bzw. des Bösen usw., dann werden sie, wie z. B. Gewitter und Sturm (im Proteus), zu Symbolen der Entbindung des sittlichen Geistes der Natur, oder, wie die Nacht, zum Symbol tiefen Ruhens, in welchem die sittlichen Offenbarungen des Traumes uns beglücken.

Anderseits ist, bei aller Trennung der „physischen Natur" und der vernünftigen Welt des Menschen, der Mensch, wenn auch nicht gerade ein Glied der Natur, so doch nicht ein von ihr vollständig losgelöstes Wesen, was im „Lied der Geister" hervortritt, aber Hebbel betont hier nur die kreatürliche Beschaffenheit des Menschen und spricht nicht von einem dem Menschen und der Natur gemeinsamen, in beiden wirkenden sittlichen Geiste. Die Macht der Elementargeister ist eine sehr beschränkte, und ihr Streben kann man nicht ein demjenigen des sittlichen Menschen analoges nennen. Jedenfalls aber sehen wir die Verbindung zwischen Natur und Mensch sich vollziehen.

e) Die Beziehung Mensch—Gott. Ursprüngliches Bestehen, Vernachlässigung und endliche Wiederherstellung derselben.

α) Weiterentwickelung der Beziehung Mensch—Natur. Herstellung der Beziehung Natur—Gott.

Neben der Verbindung Mensch—Natur besteht von Anfang an eine innige Beziehung zwischen dem Menschen und Gott. Göttliche Eigenschaften des Menschen werden gepriesen, seine Tugend ist die „Tochter beß'rer Welten" (VII. 14 1), Liebe und Freundschaft sind Himmelsbalsam und wärmster Abglanz göttlicher Gefühle (VII. 21 5/6.18), aus dem Lichtmeer der Geistersonne ist er erschaffen als ein Meisterstück des Himmels (VII. 39 11), nicht als ein solches

Digitized by Google

der Natur (VII. 108 14). In dem sogleich zu besprechenden „Lied der Geister“ behandelt Hebbel die Beziehung Mensch—Natur, die im Gedicht „der Mensch“ in voller Entfaltung des Entwickelungsgedankens über alles in der Natur Existierende ausgedehnt wird und durch alle individuellen Schranken hindurch, ja über die individuelle Existenz hinaus besteht, so daß die Beziehung Mensch—Gott (von Gott ist überhaupt nicht die Rede) eigentlich überflüssig wird. Ähnlich im „Proteus“. Hier tritt der sittliche Geist der Natur, dem gleich zu sein, vorher nur gewünscht wird, selbst auf und offenbart sich vollständig und dauernd dem Dichter. Gott wird auch in diesem Gedicht nicht erwähnt. Zwischen „Der Mensch“ und „Proteus“ fällt „Morgen und Abend“ (VI. 264/5). Der Dichter preist den Morgen:

„Dem Teich Bethesda gleicht mein Herz
Mit seinen frischen Säften,
Die schwellen es zu Lust und Schmerz
Mit tausend neuen Kräften:
Ihr trunk'nes Durcheinanderspiel
Erfüllt mich mit Entzücken;
Ich weiß nicht was, doch will ich viel,
Und Alles muß mir glücken!“

Es ist dasselbe Sehnen, das wir aus dem Gedicht „Der Mensch“ kennen und dessen Erfüllung im Proteus garantiert erscheint. Es folgt die „Frage an die Seele“ (VII. 121/2). Hier wird die Ansicht ausgesprochen, daß wir im Schlaf möglicherweise das unerreichbar vor der Sehnsucht Schwebende zu erfassen vermögen. Dieses Sonett ist ein Vorläufer der uns bekannten „Offenbarung“ (VI. 205/6), in der Hebbels Ansichten über den Traum zum ersten Mal in ihrer prägnanten Fassung auftreten; an Gottes Thron hat die Verstorbene der Dinge Grund und Ziel durchschaut und offenbart das Geschaute dem Liebhaber im Traum. „Bei einem Gewitter“ (VII. 124/5) bringt die schon im „Proteus“ auftauchende Ansicht vom Gewitter als einem sittlichen Vorgang innerhalb der Natur. Das „Rosenleben“ (VII. 126) gibt uns insofern nichts Neues, als es das Leben des in der Rose wirksamen sittlichen Geistes der Natur als Analogon menschlichen Strebens setzt, bezeichnet aber beide näher als Ringen, zum Hohen und Höchsten vorzudringen, und als endloses Auferstehen. Dies gibt den Hinweis auf das in den naturphilosophischen Gedichten vernachlässigte Jenseits. Dieser Hinweis verdichtet sich zu einer engen Verbindung der Natur mit Gott in

Digitized by Google

„Gott über der Welt", jedoch wird hier der Zustand der individuierten Natur als Träumen und Schlummern gefaßt; erst das „Wachen", d. h. die Aufhebung der Individuation führt die volle Vereinigung Gottes und der Natur herbei. (Hebbels charakteristische Lehre vom Traum tritt kurz vorher zum ersten Male auf; man sieht, wie er sich bemüht, die Kluft zu überbrücken, durch die Gott von der Schöpfung getrennt ist.) Somit ist die Beziehung Natur—Gott auch hergestellt.

β) Beziehung des Menschen zu der nunmehr mit Gott verbundenen Natur.

Es ist zwar vom Menschen in „Gott über der Welt" nicht ausdrücklich die Rede; doch ist er gewiß unter den „Wesen" (VII. 131 35) und dem, was die Natur erschuf (132 33), mit zu begreifen. Die Schlußstrophe des Gedichtes, welche die Pointe des Ganzen bringt, lautet:

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Athem ein, was sie erschuf." (VII. 132 o.)

Es folgt „Auf ein schlummerndes Kind", dessen Schlußstrophe lautet:

„Wie könntest Du so süß denn träumen,
Wenn Du nicht noch in jenen Räumen,
Woher Du kamest, Dich erging'st?" (VI. 274 m. 10/3)

Es ist abermals zu bemerken, daß „Erwachen" eine doppelte Bedeutung hat, einmal die uns geläufige und dann die übertragene, ethische, in der es das Übergehen in den Zustand der Seligkeit ausdrückt. In diesem Sinne und mit Bezug auf die Schlußstrophe von „Gott über der Welt" kann man sagen, daß das Kind von seinem Wachen träumt, von seinem Aufgelöstsein in das Unendliche, von dem Zustande, in dem es sich befindet, sobald die Natur, deren Produkt es ist, „erwacht", d. h. eins mit Gott ist. Die Anschauung, die beiden Gedichten zugrunde liegt, ist die gleiche.

Das bald folgende Gedicht „Auf eine Unbekannte" VI. 206/7 (vgl. 106 m.) betrachtet den Menschen als sittliches Produkt der Natur, das den Pulsschlag ihres großen Lebens, ihres Aufstrebens zum Ideal in sich fühlt. Die Gelegenheit hierzu bietet die Liebe dar. Eine Unbekannte hat den Dichter entzückt, mit ihr fühlt er sich geistig vereinigt, über alle Grenzen der Formen und über alle

Digitized by Google

Schranken hinweg verbunden. Solches geschieht in „geheimnißvollen Stunden“,

„D'rin thut, selbst herrschend, die Natur sich kund;
. . . .
Vielleicht wird dann zu flüchtigstem[1] Vereine
Verwandtes dem Verwandten[2] nah' gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
Ist's Dein Empfinden, welches mich durchzückt!“ (VI. 207 m.)

Das Gefühl, welches diese Vereinigung gibt, charakterisiert er folgendermaßen:

„Da bluten wir und fühlen keine Wunden,
Da freu'n wir uns und freu'n uns ohne Grund.“ (19/20.)

Er weiß eben nicht, wie ihm geschieht, eine ganz allgemeine, gegenstandslose, eine „Natursehnsucht“ überkommt ihn, die nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet ist, der allgemeine Naturgeist wirkt, wie er glaubt, in ihm ein Unendliches, um Hebbels Sprachgebrauch zu folgen, und er hat auch keinen bestimmten Grund, sich zu freuen, und freut sich doch, er fühlt ein Zerfließen seiner selbst in das gotterfüllte Unendliche bzw. dessen Gegenwart in ihm; „selbst herrschend“ tut die Natur ihm sich kund, und zwar die Natur als sittliches Ganzes. Dieses beseligende Welt- oder Naturgefühl tritt hier als ganz allgemeines, unbestimmtes Liebesgefühl auf. Ähnlich im „Schäfer“ (VII. 113/4), doch handelt es sich in unserm Falle um ein Erfliegen des Höchsten im Gefühl, und zwar des der Natur innewohnenden Höchsten.

Ein ganz allgemeines Weltgefühl schildert die etwas später entstandene „Erleuchtung“ (VI. 255). „In unermeßlich tiefen Stunden“ flammt der Geist des Weltalls, als reichster Gast sich in die engen Grenzen der Sterblichkeit schließend, nieder in das Herz des Dichters,

„jedwedes Dasein zu ergänzen
Durch ein Gefühl, das ihn umfaßt.“

Der also Erleuchtete trinkt das „allgemeinste Leben“, nicht mehr den „Tropfen“, der ihm floß, leicht verschwebt er ins „Unendliche“, da er es „im Ich genoß“. Es frägt sich, wer der Geist des

---

[1] Zu flüchtigstem, solange die Individuation besteht; zu dauerndem Vereine wird Verwandtes Verwandtem nah' gerückt, wenn die Natur „erwacht“ ist.

[2] Vgl. VII. 125 u.

Digitized by Google

Weltalls ist. Proteus wohl kaum, denn dessen Niederflammen in das Herz des Dichters würde diesen nicht „in's Unendliche verschweben“ lassen. Indessen verspritzt Proteus den sittlichen Gehalt der Natur ins dürstende Weltall (VI. 253 20). Gott schaut gern in „jene Sonnen“ (VII. 131 5) und der Dichter wünscht, von der Natur als Sonne erweckt zu werden, VII. 109 66 (vgl. 211 o.). Wir haben hier den Hinweis auf das Weltall, zu dem in der „Erleuchtung“ die Natur erweitert wird. Es ist von ihm in der folgenden Zeit oft die Rede, Hebbel glaubt, im Weltall zu leben (Br. I. 199 13 ff., ähnlich Br. I. 144 9/10), die begeisternde Stunde bringt ihm den Schlüssel zum Weltall (Br. I. 176 30 ff.), und schließlich nennt er, wie erwähnt, die „Central-Sonne“ Gott. Es scheint hier eine Erweiterung des früheren Begriffes der Natur vorzuliegen und eine Tendenz zu bestehen, das Weltall mit Gott zu identifizieren, was ja der späteren Ansicht entspricht. Man könnte den Geist des Weltalls als universalisierten Proteus bezeichnen, der später in Gott übergeht.

γ) Neue Beziehung Mensch—Gott.

α₁ Aufstreben der Natur zu Gott im Menschen. Erfassen Gottes im Gefühl.

Wenn wir die Stellung des Menschen zur Natur, sein eins Sein mit ihr im Geiste bedenken und das Verhältnis der als Einheit gefaßten Natur, der „Schwester“, zu Gott, so liegt die Aufstellung der durchlaufenden Beziehung Natur—Mensch—Gott sehr nahe. In Nr. 1 der „Lebens-Momente“ (VII. 142/3) tritt sie uns entgegen. Die Welt ist der „Schößling böser Säfte“, die die Gottheit ausschied, als sie „in sich selbstsüchtig sich zusammen schloß.“ [1] Diese Säfte fordern nun vergeblich den Schoß der Gottheit. Der Mensch aber ist die „morsche Brücke von der Natur zu Gott“. Die bösen Säfte sind das Kreatürliche, das Substrat der vom Ideal abdrängenden „Formen“, in deren Banden die Schöpfung leidet. Sie strebt zu Gott empor und treibt aus sich den Menschen zur Erfassung Gottes hervor, aber ihre Bemühungen sind vergeblich, der Mensch ist eine morsche Brücke, die zerbricht, sobald der „Geist“ der Natur sie beschreitet, [2] aber bald darauf, in Nr. 2 der „Lebens-Momente“

---

[1] Dies deutet auf die Transzendenz Gottes.

[2] Von der Natur, sofern wir unter ihr das Weltall begreifen, gilt dies wohl nicht; das Weltall ist etwas, das des Menschen nicht bedarf, es trägt den Charakter hoch thronender Erhabenheit. Es ist ferner zu bemerken, daß

Digitized by Google

(zwischen beiden liegt das versöhnliche Herbstgefühl [VI. 230/1], das eine sympathische Beziehung zwischen Mensch und Natur aufstellt) heißt es:

„Nicht darf der[1] Staub noch klagen,
Der glühend und bewußt
Die ganze Welt getragen
In eig'ner enger Brust;
Worin ich mich versenke,
Das wird mit mir zu Eins,
Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins."[2] (VII. 143 u.)

Also ein Erfassen Gottes der Natur durch den Menschen im Denken, oder besser im Gefühl. Kontemplative Gefühlsanschauung überbrückt hier die Kluft zwischen der Natur und Gott. Man könnte nun sagen, daß in dem Gedicht „Gott" (VII. 77) sich bereits dasselbe findet: Wenn ein sanfter, stiller Abend, so heißt es da, sich auf das Erdenrund senkt,

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft:
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;
Da höre ich der Seraphime
Erhabensten Gesang von fern;
Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn!"

β_1 Vergleich mit der frühesten Ansicht.

Was hier zum Ausdruck kommt, ist nichts als die alte von Anfang an bestehende Beziehung Mensch — Gott, aber dieser Gott und dieser Mensch sind andere, als die uns aus den späteren, zuletzt besprochenen Gedichten bekannten. Der Gott, der die Natur Schwester nennt, ist weitaus weniger persönlich, als der von Sera-

---

in unserm Gedicht unter „Natur" kaum die Natur im engern (alten) Sinne zu verstehen ist, sondern etwa das Leben ganz allgemein, die Schöpfung mit Einschluß des Menschen, und unter „Mensch" der bevorzugte, bedeutende, zum Höchsten strebende Mensch.

[1] Ist zu betonen.

[2] Gott als Quell des Seins bezeichnen, heißt m. E. hier nicht s. v. a. ihn Weltschöpfer nennen. Auch in „Gott über der Welt" könnte er „Quell des Seins" genannt werden; man muß „Sein" als vom sittlichen Streben erfülltes Sein fassen und bedenken, daß Gott und Natur vor, wie nach der Schöpfung eins sind. In Nr. 1 der „Lebens-Momente" erscheint diese Vereinigung in Frage gestellt.

Digitized by Google

phimen umgebene, welcher über der Natur thront, die er kaum als „Schwester“ anerkennen würde. Wenn dieser Gott in die Schöpfung blickt, so sieht er nicht überall die Zeugen der schwesterlichen Liebe, sondern in erster Linie den Menschen, der noch neben der Natur steht und nicht in sie verflochten ist. Der Mensch schaut früher zu Gott dem Allgütigen und Allmächtigen empor, jetzt erhebt er sich zu ihm und schaut mit ihm auf die Welt herab. Gott hört auf, der patriarchalisch thronende Herr der Welt zu sein, er ist nicht mehr eine unantastbare Größe, die die Rechnung der Menschheit von vornherein bestimmt, sondern er ist eher die ideale Verkörperung einer geheimnisvollen Maxime, nach der alles Leben sich abspielt, die begreifen zu wollen, höchstes Streben ist, und die zu verwirklichen, Ziel der Welt sein wird. Er wird immer unpersönlicher und zeigt die Tendenz, in eine universale Weltintelligenz überzugehen. Die alte Beziehung Mensch — Gott ist durch Verschmelzung von Mensch und Natur und durch die eigentümliche Stellung Gottes zur Natur eine andere geworden.

δ) Überblick und Zusammenfassung. Transzendenz Gottes.

α_1 Hebbels Stellung zu seiner Weltanschauung. Gefühlswirkung derselben auf ihn.

Gleichwohl ist Gott noch immer transzendent, es besteht eine Kluft zwischen ihm und der Welt. Der fromme Glaube, diese Kluft in Stunden gehobenster Stimmung, im Aufschwung heiligster Gefühle überfliegen zu könnnen, hat indessen der Überlegung, daß sie trotz alledem bestehen bleibt, nicht Stand zu halten vermocht. Wir sehen das schon an den verzweiflungsvollen Ausrufen verschiedener Gedichte. Je mehr das vertraulich-väterliche Verhältnis zwischen Gott und Mensch aufgelockert wird zugunsten der universalen Beziehung Welt- oder Naturganzes — Gott, um so schwieriger wird es, Gott im Gefühle zu erfassen, sich ihm zu nahen, von ihm zu wissen. Es entsteht eine Kluft, ja, die Natur und ihre Spitze, die Menschheit, erscheinen als etwas sich selbst Überlassenes, auf einen in unendlicher Ferne liegenden Akt der Befreiung und Erlösung Angewiesenes, der den Charakter des Rätselhaften und in seiner Rätselhaftigkeit Quälenden[1] trägt, und der Eindruck menschlicher Machtlosigkeit und Unfähigkeit, aus eigener Kraft stark und

[1] Vgl. viel später: „Die Fabel der Sphinx wiederholt sich Tag für Tag. Das Räthsel, das Du nicht lösen kannst, zerstört Dich!“ (T. 5641).

Digitized by Google

sicher zum Höchsten vorzudringen, muß um so drückender werden, je weiter Gott für das Gefühl in die Unendlichkeit hinausgerückt wird und den Charakter des gnädigen Vaters einbüßt, ja er erzeugt tiefste Verzweiflung und Lebensekel. Die Bedürftigkeit und der ethische Notstand der Menschheit werden in der frühesten Zeit keineswegs geleugnet, aber sie haben für HEBBEL nichts Beunruhigendes, das Vertrauen auf Gottes Vaterhuld beschwichtigt alle Klagen, und die erlösende Tat Gottes erscheint als etwas Selbstverständliches, einer Diskussion nicht zu Unterwerfendes, so daß Zweifel und Besorgnis nicht aufkommen. Die Menschheit ist der Garten Gottes, den er hegt und pflegt, sich zum Ruhm, den Bösen zur Verdammnis und den Tugendhaften, des Heils Bedürftigen, zur Erlösung. Anders später: der Mensch ist das Produkt der Sehnsucht der Natur, zu Gott zu gelangen, das Organ dieser Sehnsucht, der aus Fesseln und Banden sich losringende Arm, der sich zu Gott emporreckt. Tat der Mensch früher, was er konnte, so war es genug, Gnade war sein Teil, Gott sah das Herz an, er nahm den guten Willen für die Tat; jetzt frägt es sich, wie weit des Menschen eigene Kraft wirklich reicht, und wo die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Natur liegen; nicht auf das kommt es an, was der Mensch gern möchte, sondern auf das, was er vermag, und Gott ist der Welt transzendent! HEBBELS Philosophie ist seine Abrechnung mit der Welt, und wir müssen immer die Gefühlswirkung in Rechnung ziehen, die seine Überlegungen auf ihn ausüben mußten. Wer ist denn Gott für sein Gefühl? Es kann dem aufmerksamen Leser der bisher angestellten Betrachtungen nicht entgangen sein, daß Gott für HEBBEL der Inbegriff seiner höchsten und heiligsten Wünsche und Bestrebungen ist, ein von ihm konstruiertes Wesen, das ihm die Erfüllung dieser Wünsche und dieses Strebens garantiert. HEBBEL kann, so darf man sagen, ohne Gott gar nicht existieren; der Gedanke, daß sein heiligstes Streben nichts sein soll, als ein im Grunde höchst überflüssiges und zweckloses Spiel zufällig erwachter und in ihm in bestimmter Zusammenstellung und Mischung hervortretender Kräfte, daß sein eigenes Leben etwas Zweckloses und Sinnloses ist, wie das der ganzen Welt auch, oder, daß sowohl er, wie auch die Welt, mit ihrem heißesten Bemühen einem unbekannten Zwecke dienen, der nie in ein menschliches Bewußtsein fallen kann, daß sie also, wenn sie überhaupt etwas erreichen, jedenfalls nicht das erreichen, was sie aufs innigste erstreben und herbeisehnen, sondern irgend etwas ganz anderes, das auch nur zu ahnen, unmöglich ist, — dieser

Digitized by Google

Gedanke ist für HEBBEL vernichtend; er will durchaus wissen, warum er lebt und strebt, und er will erreichen, was ihn befriedigen kann, er will, wenn einst die Welt am Ziele angelangt ist, wie die alten Veteranen, sagen können: dahin mußte es kommen, und ich war auch mit dabei!

β_1 Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Wenn es in Frage gestellt scheint, daß die Natur aus eigener Kraft Gott überhaupt erreichen kann, was gibt dann dem strebenden Menschen die Gewähr, daß sein heiligstes Hoffen diejenige Erfüllung finden wird, deren es unter allen Umständen bedarf, auf die zu verzichten gräßlichste Vernichtung und deren Gewißheit allein Lebensodem ist? Hier mußte Wandel geschafft werden, denn es ging auf Tod und Leben, die Kluft mußte ausgefüllt werden. Sie hat HEBBEL in der Münchener Zeit viel zu denken und zu leiden gegeben und ihn veranlaßt, sie mehr zu überspringen[1] als zu überbrücken, wie er gelegentlich selbst andeutet, d. h. Gott aus seinem Himmel herabzuziehen in die Welt, ihn als immanent zu setzen. Welche Risse und Sprünge trotzdem noch bestehen blieben, ist eine andere Frage. Mit der Immanenz Gottes aber mußte, damit das Gefühl voll befriedigt werde, eine Bewußtseinstatsache gefunden werden, in welcher das Erfassen Gottes verwirklicht erschien, die eine sich selbst beglaubigende Garantie bot für die Gegenwart des göttlichen Geistes im Menschen, und die zugleich der Beweis war für die Verwirklichung und Offenbarung Gottes in der Welt. HEBBEL hat auch diese Bewußtseinstatsache gefunden. Ihre Bedeutung und der veränderte Gottesbegriff sind für die Gestalt des späteren Systems, des Pantragismus, maßgebend. Wie der Akt der Geburt desselben sich vorbereitete, haben wir in den vorhergehenden Erörterungen anzudeuten versucht; ihn selbst wollen wir hier nicht näher betrachten.

Was diese Erörterungen selbst betrifft, so ist es nicht ihr Zweck, bestimmte scharf sich voneinander abhebende Entwickelungsperioden aufzustellen; die Grenzen der verschiedenen Anschauungsweisen sind fließend, ein allmähliches Hinübergleiten aus der einen in die andere scheint stattgefunden zu haben und außerdem rinnen unsere Quellen spärlich und, wie das bei lyrischen Gedichten kaum anders sein kann, nicht besonders klar.

---

[1] T. 946. 1702 d.

Digitized by Google

2. Der Entwickelungsgedanke.

a) Das „Lied der Geister“. Früheste Ansicht.

Betrachten wir noch in Kürze das Anfang 1832 entstandene „Lied der Geister“ (VII. 63/4) (vgl. 157/8), um im Anschluß hieran Stellung zur Frage nehmen zu können, welches der naturphilosophischen Gedichte möglicherweise als das unbekannte Gedicht „Naturalismus“ anzusprechen ist.

Das „Lied der Geister“ behandelt das Verhältnis des Menschen zur Natur im frühesten Sinne, bzw. die Natur im Menschen, d. h. das Kreatürliche in ihm. Der Entwickelungsgedanke, der uns in voller Deutlichkeit erst in „der Mensch“ (VII. 107/9) entgegentritt, ist hier noch nicht ausgebildet. Wenn wir die Elementargeister mit Neumann als „das nicht individualisierte Leben in der Natur“ auffassen (a. a. O. 7 m.), so dürfen wir dabei nicht an dieses Leben in dem Sinne denken, in welchem es uns in „Gott über der Welt“ entgegentritt, denn in diesem Gedicht wird die nicht individualisierte Natur als „Schwester“ Gottes, als von ihm wissend und mit ihm verbunden, ethisch gefaßt. Im Lied der Geister aber handelt es sich um die die kreatürliche Natur (die Erzeugerin aller „Formen“) konstituierenden Elemente. Die Elementargeister sind das nicht individualisierte Leben der Natur, die noch nicht Geist ist, sie wohnen nicht etwa im Himmel, sondern in einem „düstern Gemach“, wo „kein Jubel, kein Weh und kein Ach“ tönt. Allerdings ist ihre „Blume“ „weiß“ und blüht „im Garten der Ewigkeit“, doch soll dies wohl nur ihre Ewigkeit andeuten und außerdem ist zu bedenken, daß diese Angabe aus dem Munde der sich selbst selig preisenden und das „wankende Irrlichts-Glück“ des Menschen verspottenden[1] Geister stammt. Wenn ihr einsames nächtliches Lied beendet ist, so ist auch ihre Kraft „verglüht“. Sie sind also keineswegs göttlicher Art, und wenn auch der Luftgeist dem Menschen die Brust schwellen macht, so daß er in „allmächtiger“ Sehnsucht die irdische Lust zu klein findet und glaubt, „das Himmlische“ sei ihm nahe, so ist dies nicht als ethischer Aufschwung zu deuten, wie ihn

---

[1] Neumann interpretiert die betreffende Strophe und sagt, daß die Geister zwar kein menschliches Glück kennen, dafür aber ewig sind (a. a. O. 7 m). Ähnlich heißt es in der Romanze „Der Tanz“ von einem als Jüngling auftretenden Geist:

„Von Menschenschmerz und von Menschenlust
War wohl nimmer ein Funke in seiner Brust.“ (VII. 72 19/20.)

Die Romanze schließt mit der Warnung, die Geister nicht zu verhöhnen.

Digitized by Google

etwa Glaube, Tugend oder „jede göttliche Empfindung“ (VII. 22 38, 24 33) verursachen, sondern als Umschreibung eines Gemütszustandes, der etwa durch die Vorstellung, durch die Luft zu fliegen, sich in den blauen Raum zu erheben, von den Winden dahingetragen zu werden usw., hervorgerufen ist. Man könnte vielleicht auch die vier Geister als Verursacher verschiedener, den Äußerungsarten der vier Temperamente entsprechender Verhaltungsweisen oder Gemütsstimmungen ansehen. Vom Meergeist (Wassergeist) wird gesagt, daß er das murmelnde Bächlein regiere, der Feuergeist erregt den Blitz in der Wolke. Wie schon bemerkt, betrachtet Hebbel in der Zeit der Entstehung des Gedichtes ein Gewitter noch nicht als Entbindung des sittlichen Naturgeistes (158 m.). Die Natur ist also die eigentliche Machtsphäre der Geister; nebenbei haben sie auch „in mancher Gestalt“ sich ihm nahend, „über den Menschen Gewalt“, der eben ein aus Kreatürlichem und Geistigem, aus Staub und himmlischem Feuer bestehendes Wesen ist. Neumanns Betrachtungen über den Naturpantheismus der Romantiker (7 u., 8 o.), wonach Gott und das belebte All eins sind und der Mensch als zu besonderem Dasein von diesem Ganzen losgelöster Teil erscheint, dessen Existenz auf einem Abfall von Gott beruht, den er im sinnlich getrübten Dasein büßt und durch Entäußerung seiner Selbstheit und durch Leben im Weltganzen wieder gut macht, diese Betrachtungen möchte ich eher an das Gedicht „Gott über der Welt“ knüpfen, als an das Lied der Geister. Den Gedanken des Abfalls von Gott und der Strafe streift Hebbel später gelegentlich, aber er paßt nicht recht in sein System; das sinnlich getrübte Dasein ist eher das Unglück des Menschen als sein Frevel. Überhaupt interessiert ihn die Frage der Läuterung der Welt viel mehr, als die der Verwirrung der Welt (vgl. P. 313 u., 314 o., 322 m.). Im Lied der Geister wird Gott gar nicht erwähnt, die Macht der Geister als eine vorübergehende[1] geschildert und das Kreatürliche so deutlich herausgehoben und für sich behandelt, daß es mir angezeigt erscheint, das Gedicht als Ausfluß einer Weltanschauung anzusprechen, die Geist und Kreatürliches, Gott und Natur nicht als Einheit setzt, sondern sie in scharfer Trennung gegenüberstellt. 158 u. wurde schon gesagt, daß Hebbel das Kreatürliche, Elementarische, das caput mortuum später versittlicht und mit in den Gang der ethischen Evolution erhoben hat. Vgl. „der Geist wird wohl

[1] Sie scheinen nur in der Abendstunde Macht über den Menschen zu haben. Vgl. die erste und letzte Strophe des Gedichtes.

Digitized by Google

die Materie los, nie aber die Materie den Geist“ (T. 1634). Die Elementargeister würden Materie ohne Geist sein. Den Geist empfangen haben bereits die „Elemente“, denen der Dichter bei der Betrachtung eines Gewitters gleich zu sein wünscht (VII. 125 19/20, vgl. 157 o.). Hebbel hat an der Lehre von den vier Elementen auch später unentwegt festgehalten (vgl. T. 351); aus ihnen besteht unser Körper, dem sie sich „abgewinnen“ lassen[1] (XII. 58 18); im Lied der Geister sind ihre Repräsentanten Personifikationen der das Kreatürliche des Menschen ausmachenden Bestandteile desselben.

b) Das unbekannte Gedicht „Naturalismus“. Vermutliche Identität desselben mit dem Gedicht „Der Mensch“.

α) Hebbels Andeutungen.

Daß das Lied der Geister mit dem erwähnten Gedicht „Naturalismus“ identisch ist, glaube ich nicht. Hebbel schreibt darüber: „So machte ich zu einer Zeit, wo ich Schellings Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, betitelt: „Naturalismus“, worin das Schellingsche Prinzip steckt; ich habe den Philosophen schon getroffen, der einen Beweis meiner tiefen Durchdringung des ersten Stadiums der Schellingschen Philosophie darin erblickte“ (Br. V. 42 31 ff. zitiert von Werner VII. 291 m.). Ich meine, daß unter dem ersten Stadium der Schellingschen Philosophie in unserm Zusammenhang seine Entwickelungslehre zu verstehen sein dürfte, nach der die Natur der werdende Geist ist. Diesen Entwickelungsgedanken fanden wir deutlich ausgesprochen im Gedicht „Der Mensch“. Auf die Verwandtschaft desselben mit Schellings Philosophie macht Neumann aufs nachdrücklichste aufmerksam (a. a. O. 9 m.) und ich glaube, daß von den drei in Frage kommenden Gedichten[2] („Lied der Geister“, „Der Mensch“, „Proteus“) das zweite mit dem größten Recht als „Naturalismus“ anzusehen ist.

---

[1] Der Zustand geistigen Sterbens ist noch bitterer, als der des leiblichen, „wenn das Band zerreißt, das die Elemente zusammenhielt und nun Feuer, Luft, Wasser und Erde mit einander hadern“ (Br. III. 55 13). „Mir ist, als ob ich in die Elemente zerfallen und als ob die Natur hier beschäftigt wäre, mich auf's Neue wieder zusammen zu setzen“ (T. 3429). „Im Menschen begegnen sich alle Elemente und sein Leben besteht darin, daß sie sich abwechselnd recensiren“ (T. 3694). „Der Leib sinkt abgenutzt in's Grab und die Elemente theilen sich in ihn“ (T. 760 11). Mensch, Tier, Baum sind „Kerker freier Kräfte, nämlich der Elemente“ (T. 4982 Ende). (Vgl. T. 5940, dazu P. 280 Anm. 2 und 157/8.) Die Bezeichnung „freie Kräfte“ ist nicht uninteressant.

[2] VII. 291 m. usw. T. Anm. zu 15.

Digitized by Google

Einer anderen Stelle zufolge soll das „Elixier der Unsterblichkeit“ ein Extrakt aller animalischen und vegetabilischen Säfte sein und der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen; letzteres, wie HEBBEL sagt, nach dem Gedicht „Naturalismus“ (T. 14/6).

Damit scheint mir der Mensch bereits als Evolutionsprodukt, als Spitze der Natur charakterisiert zu sein. Wird er aber als Mischung aus allen Naturstoffen bezeichnet, die Natur rein kreatürlich gefaßt und zugleich der Mensch als vorwiegend geistiges Wesen angesehen, so ergibt dies einen Widerspruch, der sich nur löst, wenn die Natur im Menschen, d. h. die Naturstoffe, aus denen er bestehen soll, vergeistigt werden, was ebensoviel heißt als: wenn der von uns hier dargelegte Entwickelungsgedanke adoptiert wird. Es ist mir danach nicht zweifelhaft, daß das Gedicht „Naturalismus“ auf diesem Gedanken fußt. Zudem stand HEBBEL auf dem Standpunkt der Entwickelungslehre, als er die Betrachtungen über das Elixier der Unsterblichkeit schrieb, und er würde kaum auf ein Gedicht verwiesen haben, das eine frühere, andere Ansicht vertrat.

β) Vergleich der in Frage kommenden Gedichte.

Im Lied der Geister wird uns gesagt, daß der Feuergeist den (noch nicht ethisch betrachteten) Blitz erregt und daß der Wassergeist das murmelnde Bächlein regiert. Im Menschen aber sind sämtliche vier Elementargeister wirksam. Sie sind auch, wie Räder und Federn in die Uhr, in seine Natur verwoben, und man kann gewiß behaupten, daß nach HEBBELS Meinung der Mensch aus den vier Elementen besteht, aber sie sind nicht ausschließlich in ihm wirksam, ihre Macht verglüht bald, er ist nicht ihr Produkt in dem Sinne, in welchem er später als Produkt der versittlichten Naturkräfte und Naturstoffe erscheint, sondern es ist einem, den Elementen heterogenen Geistigen eine größere Macht über ihn gegeben. Bestände er aus nichts, als aus den vier Elementen, welche die Geister repräsentieren, so wäre er kein sittliches Wesen, kein Angehöriger der sittlichen Welt, sondern nur ein Angehöriger der „rohen Natur“.

Im Proteus wird vom sittlichen Geiste der Natur gehandelt, der in allen Naturprodukten, also auch im Menschen wirksam ist („In Seelen der Menschen hinein und hinaus“ VI. 254 ss). Der Entwickelungsgedanke liegt dem „Proteus“ allerdings zugrunde, aber von Naturstoffen, aus denen der Mensch gemischt sein soll, wird nichts erwähnt, wir erfahren nichts über eine innerhalb der Natur

sich vollziehende, im Menschen gipfelnde Läuterung und Verdichtung ihrer selbst, sondern nur von ihrem in allen ihren Geschöpfen lebendigen sittlichen Geiste.

Als Mischung der versittlichten Naturstoffe und zugleich als ihr höchstes Produkt erscheint aber der Mensch in dem „Der Mensch" betitelten Gedichte. Ein neues, schöneres Leben wäre das, das sich durch die dunkle Kette schlingt, „die, stets hinaufgewendet, durch Millionen Geister dringt und als ein Gott sich endet".

Hier wird die Natur als werdender Geist aufgefaßt; ebenso in den Versen, die den Menschen als Meisterstück der alles schaffenden dunkeln Kraft auffaßt, das „von jedes Lebens reinster Flut" auf's Innigste durchdrungen ist. Aber auch die physischen Träger des rein Geistigen, die Naturstoffe, werden in den großen Naturzusammenhang gezogen: aus demselben Kern, aus dem Blume, Baum, Himmel und Sterne erschaffen worden sind, ist der Mensch hervorgegangen, was ihm Lippe und Wangen rötet, ist zugleich der Rosen Wonne usw. Die Undeutlichkeit, mit der allerdings ausgesprochen wird, daß der Mensch aus allen Naturstoffen besteht, kommt daher, daß Hebbel den sittlichen Gehalt derselben hier besonders scharf hervorhebt.

3. Der Dichter als „Proteus". Seine Stellung zu Gott. Frühere und spätere Ansicht.

Die fromme Seele des Dichters[1] allein ist es, die den Proteus „hält" und „ein volles Empfinden der Welt" von ihm empfängt. Neumann bemerkt mit Recht, daß der Dichter eigentlich selbst dieser Proteus ist (a. a. O. 11 o.) und führt zwei Briefstellen an, die zeigen, daß Hebbel auch später der bereits im „Proteus" geäußerten Ansicht treu geblieben ist.[2] Wir haben weiter oben (139, 205ff.) auf verwandte Äußerungen und auf die enge Beziehung hingewiesen, in der der Dichter zu Gott steht. Eine nahe Verwandtschaft der späteren und der früheren Ansicht über das Verhältnis des Dichters zu Gott, zur Welt und zum sittlichen Ideal ist unleugbar vorhanden, aber keine Identität, weil das Ideal ein anderes geworden ist. Zwar saugt nach wie vor der Dichter-Proteus den

[1] Vgl. 134/139.

[2] Der Dichter „ist einfach der Proteus, der den Honig aller Daseyns-Formen einsaugt (allerdings nur, um ihn wieder von sich zu geben), der aber in keiner für immer gefangen wird" (Br. VI. 343 20 ff.). Die andere Stelle findet sich Br. I. 176 16 ff.

„Honig" aus allen Daseinsformen, läßt in seiner Schöpfung das dargestellte Stück Welt „das zweite, schön're Leben" genießen (VII. 100 o.) und löst alle die Hemmungen auf, die dem Aufschwung zum Ideal entgegenstehen, aber der Prozeß selbst, den das Kunstwerk darstellt, hat später eine andere Bedeutung gewonnen, er ist nicht mehr der eines seligen Aufstrebens zu einem transzendenten Idealreich, sondern der einer immanenten Selbstkorrektur der beteiligten Faktoren. Wie der einzelne im Ganzen untergeht, so wird alles persönliche Beglücktsein durch die Freuden des Jenseits aufgesogen vom Selbstbewußtsein des Ganzen, das es als ein in allen seinen Gliedern harmonisch in sich Ruhendes hat. Was dieses Wissen trübt, ist im Dichter geklärt, alle Schleier, die es verhüllen, werden durchsichtig vor seinen Blicken, er weiß von Gott, aber nicht mehr von jenem transzendenten Wesen, das so gnädig war, sich gelegentlich zur Welt herniederzubeugen und sich um sie zu bekümmern, sondern von dem Gott, der „in der Welt begraben liegt" und in jeder edeln Tat auferstehen will (T. 2137), und den sehr wohl die Welt als letztes, höchstes Produkt, als „Gott-Geschöpf" aus sich hervortreiben könnte (T. 3739, vgl. 207/8).

Von diesem Gott weiß der Dichter, von dem „Selbstbewußtsein der Idee",[1] die in allem ist, und in der alles ist, und immer und überall stellt er dieses Selbstbewußtsein her, sobald es durch Allzumenschliches, durch Allzuindividuelles getrübt wird. Das Richteramt Gott überlassend, war er nur ein Führer der Scharen, die zum Lichte rangen, ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, später ist er zu einem Richter im Dienste der sittlichen Substanz geworden, der nur ein Gesetz kennt, das der absoluten Notwendigkeit alles Geschehens und seines Zieles; „die Lebensgesetze sind das Leben, die Weltgesetze die Welt" (T. 2406) und die Welt ist die Gottheit (T. 2911). Was er früher zum Himmel emporsandte, war ein Ruf der strebend sich Bemühenden, ein Gruß der Welt hinüber zu Gott, und was er später wirkt und schafft, ist der Zauberspruch, der alles Vergängliche transfiguriert, das Rätselwort der Gottheit und zugleich der Dank dieser, die nur in dem Geiste wahrhaft lebt, der sie zu nennen vermag.

[1] Vgl. P. 51 ff., 55 u.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Dramatische und erzählende Jugendwerke.

A. Das Tragödienfragment „Mirandola“.

I. Symbolik dieses Fragmentes.

a) Das Resultat der Tragödie. Frühere und spätere Ansicht.

Dieses Stück behandelt das Verhältnis der Geschlechter zueinander und zum sittlichen Ideal in einem uns vom Dichter vorgeführten Einzelgeschick, welches als Symbol der genannten allgemeinen Beziehungen zu betrachten ist. Hebbel hat dieses Thema[1] nie ganz aufgegeben; in einzelnen seiner Tragödien bildet es das Hauptproblem, so in Judith, Maria Magdalene, Julia und im Herodes, und in die übrigen spielt es mit einigen Ausnahmen (Moloch, Michelangelo) hinein.

Das Resultat besteht in einer Läuterung und Reinigung, die auf Befreiung bzw. Bestrafung hinweist und die Beteiligten bis in den Vorhof des Himmels oder der Hölle gelangen läßt, in dem sie ihre weiteren, jenseits der Möglichkeit der Darstellung liegenden, abschließenden Schicksale zu erwarten haben, also eine Art Vorverfahren, dessen Abschluß sie dem höchsten Richter ausliefert. Aus den Händen des Dichters empfängt Gott die Menschen, um den letzten Urteilsspruch über sie zu fällen. Stellen wir uns auf den Standpunkt des Dichters bzw. Gottes, so werden wir mit

---

[1] Bei der symbolischen Bedeutung der Tragödien Hebbels ist damit nicht im entferntesten ausgesprochen, daß Hebbel mit Vorliebe das geschlechtliche Thema behandelt. Ich habe diesen ungerechtfertigten Vorwurf schon früher im Anschluß an eine Interpretation der Mar. Magdal. zurückgewiesen (P. 128).

Digitized by Google

gnädigen und mitleidsvollen Gefühlen auf die Leiden der Guten blicken, auf die Sünden der Frevler aber nicht ohne gerechten Zorn. Zugleich aber nehmen wir eine ernste Mahnung und tröstliche Zuversicht mit davon. Der gerechte Zorn hat nichts gemein mit der Entrüstung, die der Anblick abgefeimter Bosheit entflammt; Hebbel stellt nicht zwei Parteien gegeneinander auf, zu denen Stellung genommen werden soll. Was die Schuld anlangt, so ist sie etwas, dafür der Sünder in Zeit und Ewigkeit[1] zu büßen hat, aber zugleich etwas Bedauerliches, sie trägt den Charakter des Verhängnisses, das hereinbricht, und nicht den der aus freier Bosheit unternommenen frechen Schändung des Heiligsten. Später ist davon keine Rede mehr: das Richteramt ist in das tragische Geschehen selbst verlegt, es gipfelt in einer Aufklärung, der Fluch der Sünde reicht nicht mehr über die Erde hinaus, ja eine „Sünde" gibt es überhaupt nicht mehr, und Zorn gegenüber den Schuldbeladenen wäre völlig unangebracht, da alle tragischen Personen berechtigt sind. Das tragische Geschehen hat aufgehört, ein Vorverfahren zu sein, Gott selbst verleiblicht sich in ihm als immanente Notwendigkeit und Vernünftigkeit des Weltlaufs, die mit der größten Gleichgültigkeit gegen die Qualitäten aller menschlichen Handlungen ausgerüstet, von Belohnung und Bestrafung nichts weiß, sondern herzlos und kalt, unerbittlich und unaufhaltsam, wie eine Maschine, Trübung und Läuterung, Verwirrung und Korrektur des sittlichen Ganzen regelt, dem Menschen zumutet, aus dem Anblick des exakten Funktionierens ihres zermalmenden Räderwerkes Trost und Versöhnung zu schöpfen, und aus eherner Maske dem Einsichtigen nur die eine Mahnung in der dunkeln Chiffernsprache der Ereignisse zuruft: aller Individualität sich zu entäußern, den Trotz alles Eigenlebens aufzugeben, alles Wissen von sich aufzulösen in ein Wissen vom Weltganzen, und den Traum des Fürsichseins zu durchbrechen durch Hinüberfließen in das Einssein mit allen im Geiste des Weltalls.

Betrachten wir das Stück näher.

b) Mirandola.

Als Repräsentanten der Freundschaft führt uns Hebbel zwei edle, feurige Jünglinge vor, Mirandola und Gomatzina, als Repräsen-

[1] Dies nur zum Teil, sofern wir eine „Amnestie" annehmen (vgl. 46 ff.).

Digitized by Google

tanten der Liebe, Mirandola und ein reines, mit allen Vorzügen des Körpers und der Seele begabtes Mädchen, Flamina. Ursprünglich stand Mirandola, wie die Vorgeschichte lehrt, auf demselben Standpunkte, den Gomatzina in den ersten Szenen des Stückes noch einnimmt:[1] die Freundschaft war ihm das Höchste aller menschlichen Verhältnisse. Stets bestrebt, Herr über sich selbst und Meister seiner Triebe zu sein (V. 11 20/3), durch „ewige“ Freundschaft (V. 6 26 mit einem erprobten Gefährten verbunden, hat nie ein Weib vermocht, ihn auch nur auf Minuten wirklich zu fesseln (V. 11 14/5). Er und Gomatzina wähnten, im Genusse ihrer Freundschaft „des Freudenkelches höchste Fülle zu trinken“ (V. 10 1/2). Da fiel der Strahl einer mächtigen Liebe in Mirandolas Leben, er sah ein, daß er sich darin getäuscht hatte, in der Freundschaft das höchste und reinste menschliche Verhältnis zu sehen (ibid.), er begriff, daß die Liebe etwas Höheres sei, und daß sie allein die höchste Harmonie empfinden lasse, die nur ein edles Herz genießen könne (V. 11 16/8, 12 3). Gomatzina, der noch auf dem von Mirandola überwundenen Standpunkte steht, erblickt in dessen Überschwenglichkeiten „Schwärmerei“ und ist der Meinung, die Liebe habe des Freundes Wesen „verschroben“ (V. 10 21. 30). Mirandola bestreitet das, die Liebe, meint er, habe sein Wesen vielmehr „zurecht geschroben“ und ihn erst auf die höchste Stufe menschlicher Vollendung gehoben (V. 10 32 ff.). Seine Liebe erscheint ihm als etwas Notwendiges: Allerdings müsse man seine unedlen Triebe meistern, „aber — — Liebe zu Flaminen ist doch gewiß nicht unerlaubt“. „Wenn das unerlaubt ist, so ist's auch unerlaubt, die Engel zu lieben. Warum schuf Gott sonst eine Flamina? Oder warum erhielt ich ein empfängliches Herz. Nein, ... wenn das verdammlich ist, Flamina zu lieben, so hat der Herrgott sich selbst die Verdammniß zuzuschreiben“ (V. 11 27/12 1). Dies ist der Höhepunkt und der Schluß der Auseinandersetzungen Mirandolas über seine Stellung zum sittlichen Ideal in aller ihrer Notwendigkeit. Gomatzina tritt in dieser Programmrede, die etwa 90 Zeilen, also im Verhältnis zum Umfange des Stückes einen ziemlich großen Raum umfaßt, vollständig in den Hintergrund, er gibt seinen eigenen Standpunkt zum sittlichen Ideal nur zu erkennen, um denjenigen Mirandolas deutlich hervortreten zu lassen. Faßt man diese Szene nicht im angegebenen Sinne auf, so bietet sie nichts, als ein gespreiztes, unnötig in die Länge gezogenes Geschwätz.

[1] Vgl. die Lesarten V. 329 m. *9. *10.

Digitized by Google

c) Gomatzina.

Nur zu bald aber soll Gomatzina erfahren, welche Gewalt die Liebe besitzt, und wie ihr gegenüber alle Rücksichten verblassen, die die Freundschaft auferlegt. Flamina ist so schön, daß man sie lieben muß, so erklärte Mirandola. Hierin würde nach der späteren Ansicht ihre Schuld liegen[1] (vgl. P. 112). Nach der früheren Ansicht nicht. Zwar ist ihre Schönheit Grund dafür, daß Gomatzinas Schuld entsteht, und zwar notwendig, wie HEBBEL zu zeigen bemüht ist (vgl. 40 u. ff.), aber sie ist in keiner Weise für diese verantwortlich und würde (falls HEBBEL beabsichtigte, sie durch Selbstmord untergehen zu lassen) nicht etwa sterben, weil sie nicht in die Welt paßt (vgl. Anm. 1), sondern weil Unglück und fremde Schuld ihr keinen anderen Ausweg lassen, als den, sich zu Gott hinüberzuretten. Gomatzina spürt sofort den Hauch der ihn zerstörenden Schönheit und fühlt deutlich ihre besiegende Macht: „Als ich meinen Mirandola umschlungen hielt und ihm zulispelte: ewig, ewig, da rieselte mir's auch durch Mark und Bein — — da pochte mir das Herz auch hoch empor — aber, jetzt rieselt's noch ganz anders! Nein, das ist nicht Freundschaft — — das ist ein gählingsrollender Felsenstrom, der mich unwiderstehlich hinabreißt in das höllische Grab!“ (V. 14 25 ff.). Hier lernt er also ein Gefühl kennen, das stärker ist, als das der Freundschaft, die bisher sein Wesen ausfüllte, aber indem die Liebe in ihm aufflammt, wird er sich des unlösbaren Konfliktes mit dem Ideal bewußt, in den sie ihn treibt. Daß er sich auf den ersten Blick in Flamina verliebt, muß von uns als mit Notwendigkeit erfolgend hingenommen werden, eine überzeugende Motivierung dieses Umstandes kann vom Dichter nicht verlangt werden. Das hohe und heilige Gefühl der Liebe, das in Gomatzina emporlodert, schlägt sogleich um in die verzehrende Flamme einer sündhaften Leidenschaft. Nach der späteren Ansicht würde Mirandolas Schuld bereits darin bestehen, daß er Gomatzina herbeirief und dadurch die Möglichkeit des Konfliktes schuf. Doch können wir hier von einer Schuld des

[1] Selbstverständlich ist ein Mädchen nicht schuldig, weil sie schön ist, sondern sie wird erst dann schuldig, wenn Umstände eintreten, in denen diese Schönheit verhängnisvoll wirkt; das Mädchen hört dann auf, in die sittliche, d. h. widerspruchslos in sich ruhende Welt zu passen, ihre Schönheit wird Ursache der Verwirrung derselben und ihr Tod bedeutet eine Zurechtweisung, ist Symbol derjenigen Korrektur, ohne die nichts Menschliches bestehen bleiben kann.

Digitized by Google

Helden nicht reden. Das Herbeirufen des Freundes ist ein Unglück und muß als solches, wie die Schönheit Flaminas, mit unter dem begriffen werden, was wir als das die Konstituierung sittlicher Zustände Hindernde, vom Willen des Menschen Unabhängige bezeichneten (38 u.). Der Gedanke an die schlimmen Folgen des Besuches Gomatzinas konnte Mirandola gar nicht kommen, denn, wenn er auch vom Standpunkt der Freundschaft, als des höchsten menschlichen Verhältnisses, zu dem der Liebe fortgeschritten ist, so achtet er die Freundschaft deswegen nicht geringer oder gar so gering, daß er sie als die Trägerin unlauterer Lebensmomente ansehen könnte. Flamina fordert ihn obendrein noch auf, den Freund herbeizurufen (V. 6 26.29). Wir sehen bereits hier auch Flamina eifrigst bestrebt, Liebe und Freundschaft in ihrem Kreise zu verwirklichen. Gomatzina freilich zögert, zu kommen, eine dunkle, beklemmende Ahnung dessen, was seiner wartet, beschleicht ihn[1] (V. 8 23/6), aber schließlich kommt er doch, woraus ihm indessen kein Vorwurf zu machen ist; er erfüllt lediglich die Forderungen der Freundschaft.

α) Gomatzinas Schuld. Motivierung derselben.

Gomatzinas Monolog in der dritten Szene gipfelt in einer das gravierende Moment aufdeckenden Selbstanklage: „O, daß ich geflohen wäre, als es mich so flammend ergriff — — und hätte geweint in Einsamkeit um die verlorene Ruhe mein Leben lang! O, daß ich damals geflohen wär'! Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß! Ich zögerte, bis es zu spät war usw.“ (V. 20 27ff.). Und vorher: „mein Wort ist gegeben — ich muß bleiben, muß sie täglich schauen, muß der Flamme täglich Nahrung zutragen — — und doch, doch soll sie nicht brennen!“ (ibid. 20/2). Sein Mirandola gegebenes Versprechen also, während dessen Abwesenheit bei Flamina zu bleiben, hat ihn in den Zustand gerissen, in welchem das Unheil beginnt. Dieses Versprechen zu geben, zögert er; da beschwört ihn Mirandola bei seiner Freundschaft (V. 14 1/2); „er zwingt mich“, ruft Gomatzina aus und verspricht, den Ritterdienst zu übernehmen. Der Freundschaft, der er, wie die Vorgeschichte lehrt, schon ein

[1] Schon im Plan war dieses Motiv vorgesehen (V. 4 1/3). Das Vorahnen künftiger Ereignisse finden wir bei Hebbel später fast überall. Er sagt, es sei in der Kunst von der größten Wichtigkeit, den Dingen am rechten Ort ihre Schatten vorausgehen zu lassen, „damit die ordinäre Überraschung das höhere Interesse (sic!) nicht beeinträchtige“ (XI. 238 1/3).

Digitized by Google

großes Opfer gebracht hat (V. 6), ist er auch dieses schuldig, mit der Freundschaft glaubt er, die Liebe überwinden zu können, um so mehr, als er an dem Grundsatz festhält, daß der Mensch gerade da über seine Triebe am meisten müsse herrschen können, wo es ihm am schwersten fällt (V. 11 20/3). Als Verfechter solcher Prinzipien muß er bleiben und den Kampf mit sich selbst aufnehmen. Sein Verhalten in dieser entscheidenden Szene zeigt, daß es sich hier für ihn um viel handelt. Er spricht wenig, zehn Worte, davon sechs beiseite, er steht „erschüttert" und „sprachlos", wie die Bühnenanweisungen vorschreiben. Flaminas Wort: „Augenblicke sind Ewigkeiten", gilt auch für ihn. Nicht, daß er Flamina liebt, ist seine Schuld, sondern, daß er bleibt, trotzdem er liebt. Nicht aus purem Übermut der Sünde wird er schuldig, sondern er kann es, nach Maßgabe seines Charakters und der Umstände, eigentlich gar nicht vermeiden. Als von seinem Willen völlig unabhängig kann seine Schuld indessen nicht bezeichnet werden; er wurde vor eine schwere Wahl gestellt, aber trotz aller Bitten und Beschwörungen Mirandolas und der Leidenschaft für Flamina hätte er fliehen können. Er überschätzt seine Kräfte, kann man sagen. Jedenfalls lädt er seine Schuld aus edeln Motiven auf sich, er bleibt nicht, weil er hofft, erreichen und ausführen zu können, was er nicht darf. Von seiner Schuld hat er das lebendigste Bewußtsein und die schwärzeste Vorstellung.

β) Symbolisch-ethische Bedeutung dieses Charakters.

Mit derselben Weitschweifigkeit, die an Mirandolas sittlichem Glaubensbekenntnis auffällt, läßt ihn Hebbel in langatmigen Selbstanklagen sich ergehen, die lediglich den Zweck haben, seine Stellung zum sittlichen Ideal aufs deutlichste klar zu legen, also symbolisch aufzufassen sind. Dies zeigen seine Worte: „Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß" (bei Flamina zu bleiben oder zu entfliehen). Er blieb. Die Hölle ist nun sein Teil (V. 20 30/2). Wäre er geflohen, so war der Himmel sein Teil: „O, daß ich geflohen wäre . . . — — und hätte geweint in Einsamkeit um die verlorne Ruhe mein Leben lang!" Nun, einen „Himmel" kann man den die Dauer eines Lebens ausfüllenden Zustand des Beweinens der verlorenen Ruhe kaum nennen; dennoch wäre er für Gomatzina, rein ethisch betrachtet, der „Himmel" gewesen, denn durch seine Flucht hätte er die Verwirrung des sittlichen Zustandes verhindern können und selbst keine „nimmer vergehenden Dornen" geerntet (IX. 5 60/1).

Digitized by Google

Er fühlt sich vernichtet als Glied der sittlichen Welt, und sein Schmerz hierüber wird begreiflich, wenn man ihn symbolisch auffaßt, d. h. als Gefäß des sittlichen Geistes, als das er sich durchaus fühlt und zu fühlen sehr berechtigt ist, denn er ist kein Schurke, sondern, voll des Edelmuts und des besten Willens, wird er zu seinem eigenen Entsetzen in das Böse hineingetrieben: „Gott, Gott — Was habe ich verschuldet, das Du mich so schwer strafest!" ruft er aus, und dennoch fühlt er die volle Verantwortlichkeit für das aus seiner Schuld folgende Tun: „Herr Gott im Himmel! Zernichte meine Seele — — sie steht im Begriff die Vesten der Menschheit[1] zu zerstören! — —" (V. 28 4/7).

α_1 Gomatzina und Gonsula.

Der Abscheu, den Gomatzina vor seiner Liebe hegt, zeigt sich auch in seinem Benehmen gegen Flamina, welches, rein äußerlich und individuell betrachtet, so unnatürlich wie möglich, symbolisch-ethisch betrachtet aber gerechtfertigt, ja notwendig erscheint. Es ist immerhin anzunehmen, daß hier eine geheime Absicht des Dichters zu suchen ist; durch sein Benehmen fällt Gomatzina im Hause auf, Flaminas Mutter glaubt, einen halb Verrückten vor sich zu haben und schickt ihm den Burgpfaffen Gonsula aufs Zimmer (V. 22 5/6), der sogleich die Gelegenheit ergreift, sich an der Familie Gomatzina zu rächen. Es kann gar keine Rede davon sein, daß Gonsula Gomatzina verführt, denn Gomatzinas Schuld ist längst kontrahiert, als der Burgpfaffe mit seinen Anschlägen an ihn herantritt.

Wichtig für die Beurteilung seiner Stellung zum sittlichen Ideal und der Vortrefflichkeit seines Charakters sind seine Unterredungen mit Gonsula. In ihnen setzt das motorische Motiv für die Weiterentwickelung seiner Schuld ein, die auf der falschen Stellung zum sittlichen Ideal beruht, in die er gedrängt worden ist, und die hier beginnt, sich in Taten oder wenigstens in Entschlüsse zu solchen umzusetzen.

β_1 Weiterentwickelung der Schuld Gomatzinas.

In der ersten Unterredung (II. Akt, Szene V) erklärt Gonsula, daß Gomatzina die besten Aussichten bei Flamina habe und ver-

[1] Liebe und Freundschaft.

Digitized by Google

sichert ihn des Beistandes der Kirche. Beides verschlägt wenig, Gomatzina weist ihm die Tür. Wäre er ein intriganter Verräter, so müßte das Gehörte ganz anders auf ihn wirken.

Freilich spielt er, als er allein ist, mit dem Gedanken an die Erfüllung seiner sündhaften Wünsche, aber je deutlicher er ihn denkt, um so ungeheuerlicher erscheint ihm seine Verwerflichkeit. Er sieht ein, daß leicht zum Teufel wird, wer dem Teufel sein Ohr leiht (V. 25 2/3), aber er ist sich der Größe des Frevels bewußt, zu dem die Bahn führt, auf die er gedrängt wird (ibid. 5 ff.): „Fort, fort, gräßlicher Gedanke — — dich aufkommen zu lassen, ist teuflisch, dich zu denken — o, das ist mehr als teuflisch — — dich auszuführen — — — — Gott — dafür hat die Sprache kein Wort." Die zweite Unterredung eröffnet er bereits mit den Worten: „Pfaff, ich zittre, daran zu denken" (V. 26 3). Abermals weist Gonsula ihn darauf hin, daß er gute Aussichten bei Flamina habe, ja er verstärkt das Motiv durch die Versicherung, daß auch ihre Mutter den Wünschen Gomatzinas kein Hindernis in den Weg stellen werde, und daß selbst Mirandola, weil er nach einer anderen Braut ausschaue, nicht mehr ernstlich als Nebenbuhler in Frage komme. So willkommen diese Nachrichten Gomatzina auch sein müßten, er findet keine andere Antwort, als: „Mirandola? Schurke, Mirandola? — — Du lügst Kerl" (V. 26 13/4). Er hält also eine solche Heuchelei der Liebenden für unmöglich. Wäre er ein Verräter, so würde er die Sache nicht vom ethischen Standpunkt aus betrachten, sondern praktisch Stellung nehmen, d. h. nicht die Ungeheuerlichkeit der Schurkerei, sondern die bloße Unwahrscheinlichkeit der Mitteilung bedenken und sogleich Beweise fordern. Auf diese „Beweise" bringt Gonsula unaufgefordert das Gespräch, er hält ihm die Versicherung, daß er welche hat, wie eine Lockspeise vor. Gomatzina, statt erfreut zuzugreifen, stellt sittliche Erwägungen an: „Mirandola wäre — — Unmöglich! — — Und wenn er's wäre? W a s h ä t t e i c h g e w o n n e n ?" (V. 26 24/6). Nun, praktisch hätte er durch Mirandolas und Flaminas Heuchelei alles gewonnen, ethisch nichts, denn er bliebe ein Frevler, ein nicht reiner Liebe Ergebener, wenn er sich den Frevel des Brautpaares zu nutze machte. Er betrachtet nach wie vor sich und den Freund und seine Beziehungen zu ihm als der s i t t l i c h e n Welt angehörige Faktoren. Aber er kann auf die Dauer der Versuchung nicht widerstehen, wieder spielt er mit dem Gedanken an die Möglichkeit der Erfüllung seiner Wünsche: „Zeigst Du mir bloß darum den Labetrunk, um mir den Durst

Digitized by Google

größer zu machen, nicht, ihn zu stillen?" (V. 27 3/4). Dann: „Her damit, mit dem Brief", aber sogleich der sittliche Rückschlag: „ziemt mir auch solcher Argwohn?" Aber die Versuchung ist stärker: „— — Sehen ist doch wohl erlaubt — — — — Gieb." Gonsulas Weigerung schürt die entfachte Flamme noch, „drohend" herrscht er ihn an: „Gieb, Kerl — —". Er empfängt sogleich den „Labetrunk", er liest den gefälschten Brief.

Wieder hält er inne: „Mirandola! So hättest Du mich und Deine Braut belogen! Wärest ein Schurk' der Schurken! — — — Unmöglich! — — — —." Aber schon zweifelt er, „zumahlen es doch dem Herrn so zum Vortheil ist": „so unglaublich" ist es schließlich doch nicht, daß Mirandola ein Verräter ist, aber sogleich wieder ein sittlicher Rückschlag: „Und wenn es wäre — — Wenn er Teufel wäre, hätte ich das Recht auch einer zu sein? Privilegiert meiner Nächsten Schurkerei die meinige?" Das sind nicht leidenschaftlich-praktische, sondern theoretisch-ethische Erwägungen. Hier sieht man, daß es nicht die kluge Vorsicht des berechnenden und die Wahrscheinlichkeit sorgfältig prüfenden Intriganten war, die ihn an der Wahrheit der Mitteilungen des Burgpfaffen zweifeln ließ, sondern das Gefühl des sittlichen Menschen: hier liegt eine sittliche Monstrosität vor. Also Mirandola könnte wohl ein Schurke sein, aber Flamina? „Und wie? Wie Flaminen betrügen?" sagt er „gedankenlos". Obwohl ihn Gonsula wiederholt der Bereitwilligkeit des Mädchens versichert hat, kann er doch nicht daran glauben, er sieht keine Möglichkeit, sie um ihren Bräutigam zu „betrügen"; mag Mirandola auch sie aufgeben, sie wird nie einem anderen angehören können. Aber Gonsula meint, das sei „weiter nichts" und weist abermals darauf hin, daß sich Flamina sehr gern von Gomatzina um ihren Bräutigam „betrügen" lassen wird. Liebt Mirandola eine andere und ist Flamina geneigt, so hat Gomatzina praktisch die Möglichkeit und das Recht, seine Ziele zu verfolgen, ethisch nicht; der Frevel der Brautleute reinigt ihn nicht vor dem Forum des Ideals und seines eigenen Gewissens,[1] und das Genießen der Früchte dieses Frevels würde Ausschweifung und Unzucht sein, nicht Liebe. Den Frevel der Brautleute benutzen, bedeutete für Gomatzina so viel, als sich mit ihnen, den Frevlern, identisch erklären. Von einer

[1] Aus demselben Grunde lehnte er den Beistand der Kirche ab; die äußere Sanktionierung des Verbrechens kann nicht sittlichen Frieden und Trost geben.

Digitized by Google

Kompensation beider verräterischer Handlungen der Brautleute kann natürlich nur im praktischen, nicht im ethischen Sinne die Rede sein. Das fühlt Gomatzina, und so entreißt ihm Gonsulas Mitteilung, obwohl sie ihn praktisch sicher stellt, den Schrei der Verzweiflung: „Herr Gott im Himmel! Zernichte meine Seele — — sie steht im Begriff die Vesten der Menschheit zu zerstören! — — Gott, Gott — Was habe ich verschuldet, daß Du mich so schwer strafest!“ Gonsulas Geschoß hat getroffen, er hat der Leidenschaft durch Hinwegräumen aller praktischen Bedenken freie Bahn geschaffen, und in den Aufschrei Gomatzinas mischt sich bereits die Verzweiflung darüber, daß er einsieht: er kann nicht mehr zurück. Er begreift die Schwere der Situation: „O, armes Menschenherz! Wie gern hältst Du doch den Teufel, der Dir Süßigkeiten darbeut, für einen Engel!“ Da versetzt ihm Gonsula durch einen weiteren gefälschten Brief, über dessen Inhalt man sich nicht recht klar wird, den letzten Streich: es ist beider Wunsch, die Verlobung aufzuheben. Zwar erkennt Gomatzinas bereits getrübtes Auge noch die sittliche Ungeheuerlichkeit, die das involviert („ich wage nicht es zu denken“), aber er bricht unter der Last der Tatsachen zusammen, alle schweren sittlichen Bedenken verblassen vor dem Anblick der Möglichkeit, infolge beiderseitigen Wunsches zum Ziele zu gelangen, willenlos läßt er sich von dem Strome fortreißen, den Gonsula anschwellen ließ. Dieser hat jetzt leichtes Spiel. Durch weiteren außerordentlich frechen Briefschwindel soll alles in die Wege geleitet werden. Er kann vorschlagen, was er will, der sittliche Fond Gomatzinas ist aufgebraucht; durch seine Frage „das wäre Alles?“ (V. 29 8) zeigt er, daß sich seine sittlichen Begriffe verwirrt haben: praktische Möglichkeit und sittliche Berechtigung werden kaum noch unterschieden.

d) Flamina.

Wie Mirandola und Gomatzina, so hat auch Flamina die höchste Auffassung von ihrer Stellung zu den wertvollsten Gütern der Menschheit und von ihrem durch diese Stellung bedingten sittlichen Beruf. So sehr sie auch Vertreterin des Prinzips der reinen Liebe ist, so schätzt sie die Freundschaft darum nicht weniger hoch, wenn ihr auch das Verständnis dafür mehr durch die Liebe aufgegangen zu sein scheint. Sie treibt Mirandola dazu an, seinen teuern Freund und Lebensretter zu ihr zu bringen, damit sie ihn segne (V. 6 26/8). Die langen Tiraden, durch die sie der Mutter und

Digitized by Google

später Gomatzina zu erkennen gibt, wie sehr die Liebe ihr Herz erfüllt,[1] passen zwar schlecht zum Wesen zarter Jungfräulichkeit, sind aber insofern nötig, als es Hebbel darauf ankam, ihre Stellung als Vertreterin der reinen Liebe zu charakterisieren.

Gomatzina erscheint vor ihr, sie sehen sich, Flamina macht eine heftige Bewegung, auf ihn zuzustürzen, besinnt sich, hält inne und spricht in Gedanken versunken: „Das ist er“ (V. 12 18/9). Wer? Meiner Ansicht nach will sie sagen: Das ist also Gomatzina, der Retter meines Bräutigams, dem ich alles verdanke, was mich beglückt. In der ersten Freude ist sie im Begriffe, ihm aus Dankbarkeit um den Hals zu fallen, aber sie hält ein, sei es aus jungfräulicher Zurückhaltung, sei es, gebannt von dem Eindruck, den er ihr erweckt und in dem alles Künftige vorauswirkt, freilich ohne in bezug auf Gomatzina bestimmte Gestalt zu gewinnen. Erst als die Notwendigkeit eintritt, sich von Mirandola trennen zu müssen, zieht eine unbestimmte Angst bei ihr ein, die sich aber auch nicht auf Gomatzina richtet.

Man könnte wohl auf die Vermutung kommen, Flamina meinte mit ihrem „das ist er“ den wilden Mann, den sie im Traume gesehen hat, der den Dolch in Mirandolas Brust schleuderte, sie „schäumend küßte“ und rief: „also mein, also doch mein, ewig, ewig mein!“ (V. 16 18 ff.). Dann müßten aber der erste und der zweite Akt an einem Tage spielen, da sie „eben in dieser Nacht“ (16 17) den Traum gehabt hat. Sie müßte also nachts geträumt haben, etwa am Vormittag wäre Gomatzina eingetroffen, und am Nachmittag erzählte sie der Mutter von ihrem Traum. Dem widerspricht ihre Bemerkung in der zweiten, unmittelbar an die erste anschließenden Szene: „Schon fünf Tage, und keine Briefe!“ (von Mirandola) (17 28). Es müssen also zwischen dem ersten und zweiten Akt fünf Tage liegen. Flamina müßte sich ferner vor dem plötzlich lebendig gewordenen Traumbilde, das sie als „Warnungszeichen der Gottheit“ betrachtet (16 16/7), in einer Weise entsetzen, die sie nicht eine Bewegung machen lassen könnte, „auf Gomatzina zuzustürzen“ und

[1] Ich gehe auf diese Reden, die bei Flamina dieselbe Bedeutung haben, wie bei Mirandola, nicht näher ein, sondern beschränke mich darauf, ihre Stellung zur Freundschaft zu behandeln. Die Auffassung, die sie von der Liebe als etwas Göttlichem, also durchaus Sittlichem im Sinne des Ideals, hat, erhellt besonders aus den Worten, die sie an Gomatzina richtet (V. 18 19/27). Vgl. IX. 6. 87 ff.

Digitized by Google

die sie der Fassung und der Kraft berauben müßte, ihn kurz darauf in wohlgesetzter Rede ihres unauslöschlichen Dankes zu versichern (12 31 ff.). Sie müßte dann auch ausdrücklich und sehr energisch gegen seine Ritterdienste protestieren und würde sich kaum mit ihm in Gespräche unter vier Augen einlassen, wie sie die zweite und vierte Szene des zweiten Aktes darbieten.

Man könnte aber ferner versucht sein, anzunehmen, Flamina verliebe sich auf den ersten Blick in Gomatzina, wie er in sie. Sie würde dann, wie er, in einen Konflikt mit ihren heiligsten Gefühlen geworfen werden, der sich bei ihr, der reinen Jungfrau, unter allen Umständen in einem Entsetzen vor sich selbst äußern müßte. Aber davon ist nirgends etwas zu entdecken und darum halte ich auch diese Deutung für unmöglich. Ganz abgesehen davon, daß ein solcher, freilich unbeabsichtigter Verrat an Mirandola der Stellung, die Hebbel dem Weibe zu allen Zeiten angewiesen hat, durchaus nicht entsprechen würde, so findet sich in den späteren Reden und Handlungen Flaminas nichts, was eine solche Auslegung rechtfertigte. Es wäre gewaltsam konstruiert, wollte man ihre an Mirandola gerichtete Bitte, sie auch nicht auf Augenblicke zu verlassen, als Ausdruck ihrer Angst vor der eigenen frevelhaften Leidenschaft deuten. Sie spricht fortwährend von Mirandola als von dem Manne, der ihr ganzes Sein erfüllt, um den sie ängstlich besorgt ist und in dem allein sie lebt. Könnte sie Gomatzina gegenüber in überschwänglichen Ausdrücken von ihrer Liebe zu Mirandola reden, wenn sie Gomatzina liebte? Wäre dies nicht der Gipfelpunkt unerhörter Heuchelei und verwerflichster Koketterie, wenn sie ihm auf solche Weise zu verstehen gäbe: Sieh, wie liebenswert ich bin, denn so kann ich lieben? Sie müßte jeden Funken des Himmels aus ihrem Herzen verdrängt haben, wenn sie so handeln könnte. Und wo treffen wir bei Hebbel ein Weib an, das Gefühle, die als ihre heiligsten aufgefaßt werden müssen, offenbart, um die lasterhaftesten Pläne zu fördern? Allerdings sind ihre Reden und ihr Betragen dazu angetan, Gomatzinas Leidenschaft zu steigern, aber eine frevelhafte Neigung müßte sie doch wenigstens so scharfsichtig gemacht haben, daß sie seine wirren Reden nicht mit Erstaunen und Befremdung (21 21. 27) anhörte, sondern sie als willkommene Äußerungen einer Leidenschaft auffaßte, die der ihrigen entgegenkommt. Man kann die Bekenntnisse ihrer Liebe zu Mirandola unmöglich als Lügen betrachten; wozu dann die Erzählung des Traumes? Wollte man aber annehmen, daß die sündhafte Neigung unbewußt (im Gegensatz zu

Digitized by Google

Gomatzina) in ihr groß wächst, so ist alles, was sie sagt, viel zu bewußt gehalten und sie selbst als Vertreterin eines ganz anderen, Verräterei ausschließenden Standpunktes zum Ideal zu scharf gekennzeichnet, als daß sie das Opfer einer dunkeln, von ihr nur geahnten, nicht deutlich ins Bewußtsein fallenden, langsam und unerbittlich sie umstrickenden, höchst frevelhaften Neigung sein könnte. Das Verzehrende und Nagende einer solchen Leidenschaft, die ihr auf Schritt und Tritt folgt, wie ihr Schatten, ihr Schrecken einflößend und doch sie unwiderstehlich lockend und bestrickend, das Unheimliche und Faszinierende derselben ist nirgends zum Ausdruck gebracht. Daß Hebbel nicht imstande gewesen sei, es herauszubringen, kann man nicht sagen; ist es ihm ja doch bei Gomatzina ähnliches gelungen. Dergleichen wäre nur wahrscheinlich, wenn Flamina nur einmal irgend eine Besorgnis um Gomatzina äußerte — und sein sonderbares Betragen könnte ihr hierzu reiche Veranlassung geben — ein Besorgtsein, das andere Gefühle offenbarte, als die, die sie ihm als dem Freunde und Lebensretter ihres Geliebten, gemäß ihrer scharf präzisierten Stellung zum sittlichen Ideal, schuldig zu sein glaubt. Es erscheint mir demnach völlig ausgeschlossen, das Verhältnis zwischen Gomatzina und Flamina als das einer gegenseitigen leidenschaftlichen Liebe aufzufassen; sie ist weit davon entfernt, seine Liebe zu erwiedern; was sie für ihn fühlt, ist lediglich auf Dankbarkeit gegründete Freundschaft.

Flaminas Ratlosigkeit, Befremdung, oder wie man es nennen will, verschwindet, wie gesagt, sogleich, sie findet warme Worte des Dankes für Gomatzina, und erst als Mirandola sie zu verlassen beschließt, tauchen jene Gefühle, zu einer Besorgnis um den Geliebten verdichtet, wieder auf. Diese Besorgnis oder Angst ist wieder einer der „Schatten", die Hebbel den Ereignissen vorauszuschicken pflegt (231 Anm. 1), und hat hier nebenbei den Zweck, über die folgenden Szenen eine drückende Atmosphäre zu verbreiten. Es ist ganz ausgeschlossen, daß sie gegen Gomatzina Verdacht schöpft; sie kann auf ihrem sittlichen Standpunkte dem Freunde gar nichts Schlimmes zutrauen. Nach fünf Tagen bangen Harrens, während welcher Zeit sich in Gomatzinas Innern die Gewitterwolken zusammengetürmt haben, erfährt ihre Angst eine weitere Steigerung: sie träumt, man wird ihr Mirandola entreißen, um sie selbst zu besitzen; sie wird mit wilder, erschreckender Glut begehrt, und dieses schändliche, unheimliche Begehren wird kein Hindernis scheuen. An Gomatzina aber denkt sie gar nicht. Gonsula hat

Gomatzina beim Gebet belauscht und gehört, daß er Flaminas Namen aussprach (23 15 ff.); ob er aber auch Flamina belauschte und hörte, daß sie Gomatzinas Namen nannte, erscheint mir fraglich. Man müßte dann zwischen der vierten und fünften Szene eine Pause annehmen, innerhalb welcher Gonsula das, was er über Flamina berichtet, hören kann. Vorher kann er es nicht gehört haben, da die vierte Szene unmöglich wird, sobald Flamina von Gomatzina das Schlimmste fürchtet. Somit erscheint mir alles, was Gonsula über Flamina aussagt, als erlogen gedacht zu sein.

Ohne zu wissen, was sie tut, facht Flamina Gomatzinas Leidenschaft an, infolge welcher er ein Betragen zur Schau trägt, das Gonsula veranlaßt, den Stein ins Rollen zu bringen, der das unglückliche Mädchen zerschmettern wird. Weit entfernt von jeglichem Verdacht, zeigt sie sich durchaus freundlich gegen ihn und wünscht, daß er an dem Glücke Anteil nehme, mit dem Mirandolas Liebe ihr Herz erfüllt, ja sie kann es nicht ertragen, ihn ruhig und teilnahmlos zu sehen, wenn sie von ihrer Liebe spricht (V. 21 3 ff.), und mit vorwurfsvoller Geringschätzung gedenkt sie der „kleinen Seelen“, denen schwindelt, „wenn einmal ein kräftiger Hauch sie hinaufführen mögte auf die Höhen der Menschheit“ (V. 18 31/3). Aber schon glaubt sie, Gomatzina durch diesen Vorwurf beleidigt zu haben, sie bittet ihn um Verzeihung und wiederholt diese Bitte in der gesteigerten Form: „auf meinen Knieen beschwöre ich Sie“ (V. 21 5. 13) in Gomatzinas Zimmer, wohin sie ihm gefolgt ist, nachdem er, unfähig, ihren Anblick länger zu ertragen, sie eiligst verlassen hat. Erst nachdem er ihr kaum eine vernünftige Antwort gegeben hat, fällt ihr sein merkwürdiges Betragen auf. Man sieht, eine wie hohe Auffassung sie von den beiden Erscheinungsformen des sittlichen Ideals hat. Aus dieser Auffassung muß man ihr an Unterwürfigkeit grenzendes Betragen erklären, sonst wirkt es im höchsten Grade geschraubt und unnatürlich. Übrigens erhebt Mirandola den gleichen „Vorwurf“ gegen Gomatzina, ohne sich zu entschuldigen, und ohne daß dieser sich beleidigt fühlte (V. 11 16/8). Der Vorwurf ihrer Mutter, der sie ihren Traum erzählt, nämlich daß sie „wie das gemeinste Wäscherweib vor den ungereimtesten Gebilden ihrer Phantasie zusammenfahre“ (V. 17 8/9), trifft sie darum so heftig, weil ihre Besorgnis, Mirandola zu verlieren, ihren heiligsten Gefühlen entsprungen ist. Diesen verleiht sie in der folgenden Szene mit Gomatzina lebendigsten Ausdruck, dadurch seine Leidenschaft steigernd.

Digitized by Google

e) Zusammenfassung. HEBBELS Motivierung als Ausdruck der Notwendigkeit tragischen Geschehens. Symbolisch-ethische Bedeutung desselben.

Wir sehen also die drei Hauptpersonen aufs eifrigste bestrebt, Liebe und Freundschaft in ihrem Kreise zu verwirklichen. Dieses Vorhaben aber muß, zum mindesten im Rahmen einer tragischen Betrachtungsweise der Dinge, an der menschlichen Unvollkommenheit und an der Unzulänglichkeit irdischer Verhältnisse scheitern; das ist für HEBBEL ein Lebensgesetz. Es hat immerhin seine Schwierigkeiten, die Notwendigkeit, mit der dies geschieht, überzeugend darzustellen. Sie liegt einmal in der Beschaffenheit der Charaktere, die, wie erörtert, symbolisch, d. h. als Verkörperungen eines bestimmten, dem sittlichen Ideal gegenüber eingenommenen Standpunktes aufzufassen sind, und ferner in dem nicht zu vermeidenden Auftreten kreuzender Zwischenfälle. Überdies sehen wir HEBBEL bemüht, die Notwendigkeit der Verwirrung des sittlichen Zustandes auf eine Weise hervortreten zu lassen, die als indirekte Motivierung bezeichnet werden kann: Um den Gedanken an irgend ein Freveln aus rein zufälligen und individuellen Gründen von vornherein auszuschließen, stellt er die drei Hauptpersonen in dieser Hinsicht völlig einwandfrei hin, er verbindet sie so innig mit dem sittlichen Ideal, daß der Leser zu dem Schlusse genötigt wird: wenn so edle und ernst strebende Menschen in einen Zustand geraten, der das entsetzliche Gegenteil des allein wünschenswerten und von den Personen auch erstrebten Zustandes ist, so kann hier nur eine unerbittliche Notwendigkeit vorliegen, ein Weltgesetz.

Ich habe mich bei der Stellung der drei Hauptpersonen etwas länger aufgehalten, weil aus ihr die Idee des Fragments besonders deutlich hervorgeht, und weil die Reden, in denen sie fixiert wird, dazu angetan sind, HEBBEL zu unterschätzen; das ungeschickte Pathos, die Himmel und Höllen, mit denen er um sich wirft, versetzen uns sehr leicht in jene Stimmung lächelnder Überlegenheit und einer gewissen Ungeduld, in der wir aufhören, das Dargebotene ernst zu nehmen.

Nach Erörterung der die Verwirrung des sittlichen Zustandes bedingenden Umstände und Ereignisse werden wir auf die Frage seiner Herstellung eingehen müssen, d. h. auf den weiteren Verlauf

Digitized by Google

der Tragödie, sofern er die Grundlage bildet für den letzten und höchsten Richterspruch, für die Ausübung der göttlichen Gerechtigkeit.

f) Die das zustande Kommen sittlicher Zustände verhindernden Momente.

α) Frühere Ansicht.

Ganz gewiß kann weder Flamina dafür verdammt werden, daß sie schön ist und von Gomatzina geliebt wird, noch Mirandola dafür, daß Irrtümer und Zufälligkeiten sein Glück zerreißen. (Davon, daß er später Räuber wird, sehen wir vorläufig ab.) In Trauer und Leid können sie durch diese Umstände allerdings gestürzt werden, aber gnädig wird Gott ihnen die Hand reichen und den Himmel öffnen; schuldig sind sie nicht. Es ist hier an das uns schon bekannte Gedicht „Die Kindesmörderin" zu erinnern (VII. 68 f.). Durch ganz ähnliche Umstände, wie im „Mirandola", wird hier der Liebhaber vom Mädchen entfernt, die, sich verlassen wähnend, gar Kindesmord begeht und trotzdem der Verdammnis nicht anheimfällt; sie übergibt ihr Kind gewissermaßen Gott, indem sie es tötet, da es, wie sie glaubt, von seinem Vater verlassen ist. Nicht durch menschliche Bosheit wird hier die Verwirklichung eines sittlichen Zustandes verhindert, sondern durch die idealfeindliche Beschaffenheit des Weltlaufes. Daß Durchkreuzungen des wünschenswerten Verlaufs der Dinge vorkommen können, das ist die Wirkung der idealfeindlichen Beschaffenheit des Kreatürlichen, die die Erde zu einer „Trauerwelt voll Mängel" macht, zu einer düstern Behausung des Göttlichen, zu einem Jammertal. In einer idealfeindlichen Umgebung steht der unvollkommene Mensch, einem ihn vom Ideal trennenden Geschicke preisgegeben, ist er selbst ein zerbrechliches Gefäß des Göttlichen, und so gleicht er einem lecken Schiff auf den wild bewegten Wogen des stürmischen Meeres. Deutlich hat dies Hebbel in den sehr wohlgelungenen beiden ersten Strophen des „Liedes" zum Ausdruck gebracht:

„Wie Schiffer auf den Wogen
    In der Nacht,
Vom Sturmwind fortgezogen
    Voller Macht,
So treiben wir auf des Lebens Meer
Und wissen's wohl, von wannen her,
Aber nimmermehr: wohin!

Digitized by Google

Und winket in der Ferne
Mancher Kranz;
Den hätten wir so gerne,
Doch der Tanz
Der Wellen hat ihn uns entrückt —
Wenn kaum das Auge ihn erblickt,
Muß der holde schon verblüh'n." (VII. 34 u. 35 o.)

Wenn man die symbolische Bedeutung der Worte beachtet (Nacht, Sturm, Kranz) und den Ton wehmütiger Klage, auf den diese beiden Strophen gestimmt sind, so wird man die leise Trauer des Dichters über den feindlichen Weltlauf herausfühlen, der den Menschen trägt und treibt sein Leben lang, umher in der Irre, bis endlich, wie die vorletzte Strophe des Gedichtes in froher Zuversicht ausspricht, der Tod die Anker auswirft und ihn „heim in's Vaterhaus" führt (VII. 35 36/42), ihn, den Hilflosen, den Fremdling in der Welt, der nur am kindlich frommen Glauben sich erwärmt und all unser Mitgefühl für sich in Anspruch nehmen darf.[1]

Es ist also zu unterscheiden zwischen der Unvollkommenheit der Menschen und der Widrigkeit seines Geschickes. Für sein Geschick verantwortlich gemacht werden kann er freilich nicht, aber er hat sich allen Schickungen gegenüber zu bewähren und, trotz aller Anfechtungen, festzuhalten am Rechten, er soll zeigen, daß er nie durch seine „rauhe Bahn" untergehen kann, sondern daß er, auf seinen Zusammenhang mit dem Ideal, auf seine Freiheit gegründet, ein Fels in den feindlichen Stürmen des Lebens ist.

β) Spätere Ansicht.

Der Unterschied zwischen der früheren und der späteren Anschauung tritt hier wieder deutlich hervor und hängt mit der Transzendenz bzw. Immanenz Gottes zusammen. Später ist alles Existierende vernünftig und notwendig (T. 4298, vgl. P. 30 Anm. 1), und der Tod zeigt dem Menschen lediglich, was er ist, er stellt ihm das Bild seiner selbst vor Augen. Etwas anderes aber, als etwas Vernünftiges und Notwendiges kann der Mensch (letzten Endes!) gar nicht sein. Die Aufgabe, dem „Guten" zuzustreben, in allen harten Geschicken vom „Pfade des Rechten" nicht abzuweichen, kann dem Menschen gar nicht zugewiesen werden, das wäre sinnlos, denn er

[1] Die Schlußstrophe gibt dem Ganzen eine Wendung ins Triviale, wie wir sie bei Hebbel sehr selten finden.

Digitized by Google

kann ja gar nichts anderes tun, als was er tun muß (früher ist das Kontrahieren der Schuld von seinem Willen prinzipiell abhängig), und dieses kann — in Resultat und Totalität! — gar nichts anderes sein, als etwas Notwendiges und Vernünftiges, als ein einzelner zugehöriger Ton im ungeheuren Akkord der Weltharmonie.[1] Der, den wir nach Maßgabe der früheren Ansicht den Tugendhaften nennen müßten, wird ebenso in den zermalmenden und entindividualisierenden Gang der Selbstkorrektur der Welt gerissen, wie der, den wir nach derselben Ansicht als Bösewicht oder Schuldbeladenen zu bezeichnen hätten. Gut oder böse ist später überhaupt keine tragische Person mehr, sondern jede ist schuldig, d. h. im Individuellen befangen.

g) Der tragische Untergang.

α) Frühere und spätere Ansicht.

Noch einige Bemerkungen über den Tod und den tragischen Untergang seien angefügt. Der Tod zeigt dem Menschen, nach wie vor, „was er ist", wie Hebbel sich ausdrückt. Im „Lied", von welchem oben zwei Strophen angeführt wurden, heißt es:

„So treiben wir auf des Lebens Meer
Und wissen's wohl, von wannen her,
Aber nimmermehr: wohin!"

Am Ende aber:

„wirft der Tod unser Anker aus,
Und führt uns heim in's Vaterhaus —
Dann wohl wissen wir: wohin!" (VII. 34/5.)

Immer erhält der Mensch im Tode Aufschluß über sein wahres Sein, über das, was er vor dem Forum der Ewigkeit ist, nur ist er nach der späteren Ansicht ein anderer, als nach der früheren. Sein tragischer Untergang bedeutet für ihn später immer eine Korrektur, die mit der tiefsten Einsicht in seine Stellung zum Weltganzen verbunden ist und weder als eigentliche Erlösung, noch als Verdammnis angesehen werden kann, von denen allein in der Frühzeit die Rede ist. In dieser Zeit läßt Hebbel die Personen außerordentlich leicht sterben, ohne die geringsten Bedenken verschwinden

[1] Von einem tragisch-komischen Charakter, wie Gregorio im „Trauerspiel in Sicilien" müssen wir hierbei absehen.

Digitized by Google

sie von der Erde, der Tod ist nur eine Formalität. Der Schwerpunkt aller Existenz liegt im Jenseits. Dort erwartet den duldenden Tugendhaften Erlösung, der er oft im Selbstmord freudig entgegeneilt. Für den Lasterhaften, falls er schon im Leben von Gewissensqualen gepeinigt wird, bedeutet der Tod kaum einen Übergang in einen qualvolleren Zustand, er hat die Hölle schon auf Erden, und es ist für ihn kein Grund vorhanden, sein irdisches Dasein zu verlängern. Lebt er aber in Saus und Braus, in Hoffart und Übermut dahin, der Frucht seiner Missetat sich freuend (vgl. VII. 13 29/32), so ist er ein Schandfleck in der sittlichen Welt, eine Last der Erde, eine überreife Frucht am Baume des Bösen, die herabzureißen und zu verderben, keinen Augenblick Anstand genommen zu werden braucht.

Später liegt der Schwerpunkt aller Existenz im Leben selbst, das aus sich selbst heraus das Göttliche gebären, sich zur „Silhouette Gottes“ (Gott = Selbstbewußtsein der sittlichen Substanz) zusammenschließen soll. Das Beharren im für sich Sein, das Trotzen auf ihm ist es, was den sittlichen Geist entzündet und den Gang der Korrektur entfesselt. Gerade dadurch, daß der Mensch nicht der ist, der er eigentlich sein sollte, sondern, vermöge einer traurigen und nicht aufzuklärenden Notwendigkeit, der, der er ist, der Schuldbeladene, vom Geist des Widerspruchs Erfüllte, gerade dadurch wird er zur „Continuation des Schöpfungsacts“, zur treibenden Hefe im Weltganzen (T. 1364), die, eine „Erstarrung und Verstockung“ der Welt hindernd, immer aufs neue tragische Ausgänge herbeiführt, welche das Gewühl der widerspenstigen Erscheinungen für einen Augenblick in diejenige Konstellation treiben, die als Silhouette Gottes zu bezeichnen ist und in der das Weltganze sich selbst zu genießen vermag.[1] Eine solche Konstellation setzt Entindividualisierung der einzelnen Faktoren voraus, und es ist klar, daß diese ihr für sich Sein nicht willig aufgeben, sich nicht ohne weiteres aus der Burg ihrer individuellen Besonderheit vertreiben lassen, also auch nicht willig sterben. Wer stirbt, durch den bloßen Willen, zu sterben, sagt Hebbel später einmal, hat seine Selbstbefreiung vollendet; vielleicht, so meint er, gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise (T. 1858, ähnlich T. 4828). Das wäre also ein Ziel

---

[1] Um dies in tragischen Ausgängen erblicken zu können, müssen die tragischen Personen „symbolisch“, d. h. als Repräsentanten der Menschheit betrachtet werden, nicht als vereinzelte Individuen, die mit den übrigen Menschen nichts zu tun haben.

Digitized by Google

aufs innigste zu wünschen. Ganz im Gegensatz dazu sahen wir in den Jugendgedichten verschiedene Personen sterben, ohne daß es einer weiteren Anstrengung bedurft hätte; sie wünschten sich den den Tod und Gott ließ sich nicht zweimal bitten.

Ferner können die Menschen nach der späteren Ansicht gar nicht mit Freuden von sich lassen, weil Gott, infolge seiner nicht näher erklärbaren Beschaffenheit, ihrer, der Widerstrebenden, bedarf, weil der Geist des Weltalls — wenigstens im gegenwärtigen Weltzustande — die schneidende Schärfe der unharmonisch-rauhen Klänge des Gewühls der streitenden Myriaden gleichwie einen Kontrast braucht, um die Süßigkeit des zu Zeiten ertönenden Zusammenklanges als selige Übereinstimmung seiner mit sich selbst besonders wohltuend zu empfinden.

β) Die im Tode zu gewinnende Einsicht. Frühere und spätere Ansicht.

Hebbels spätere Ansichten über den Selbstmord habe ich an anderer Stelle erörtert (P. 66f.). (Zur Ergänzung verweise ich auf Br. I. 158 $_{26}$ff. [„Was mich hält" usw.] und auf Werners Register zu T.). Danach ist Selbstmord ohne Gewinnung der Einsicht in das einzig mögliche Verhältnis des Einzelnen zum Weltganzen zwecklos. Tragisch betrachtet, ist überhaupt der Tod, bevor jene Einsicht gewonnen worden ist, unmöglich (man muß dabei nur die Hauptpersonen der Tragödien berücksichtigen). Früher kommt es weniger auf eine solche Einsicht, als auf Seligsprechung oder Verdammung an, mit denen eine Einsicht oder besser Belehrung verknüpft ist, deren Inhalt unschwer vorausgeahnt wird. Es handelt sich dabei um die Qualität alles irdischen Tuns und Treibens und um die Bedeutung der Schicksale; der Böse wird etwa über die Nichtigkeit der erstrebten irdischen Glücksgüter, der Gute über diejenige aller irdischen Kümmernisse aufgeklärt usw.

h) Ursprung der unter f) genannten Momente.

α) Frühere und spätere Ansicht.

Alle Trübung des göttlichen Geistes ist später Schuld. Gelegentlich tritt sie auch als Schuld Gottes auf. Von einer solchen Trübung kann in der früheren Zeit nicht gesprochen werden; Gott bedarf der Individuen nicht, um ganz er selbst sein zu können; es wird seinen

Digitized by Google

Geboten nicht genügt, so kann man sagen. Der Grund liegt, wie gesagt, in der Unvollkommenheit des Menschen und in der des Weltlaufes. Jene ist die Basis aller Schuld; ohne sie wäre keine Schuld möglich. Diese bringt alle die Umstände an den Menschen heran, verwickelt ihn in die Situationen, welche ihm Gelegenheit geben, zu zeigen, wer er ist. Alle Unvollkommenheit scheint in der frühesten Zeit als von Gott abhängig gedacht zu werden (anders sieht es z. B. in „Gott über der Welt“ aus); er hat es wohl selbst so eingerichtet, um die Menschen zu prüfen. Es heißt ja auch einmal, daß Gott die Tugend endlich erlöst und dann nicht mehr „versucht“ (VII. 13 $_{37}$). Man kann indessen auch annehmen, daß der Grund aller Unvollkommenheit von Hebbel schon frühe in eine traurige Notwendigkeit verlegt worden ist. Es scheint, als ob schon die Verse darauf hindeuten, in denen das bessere Jenseits als Garten bezeichnet wird, „wo einst Form und Geist erquoll“, die sich im Jenseits „wunderbar einen“ (VII. 18 u.). Fast ist es, als klänge hier der Gedanke durch: Gott schuf die Welt, wie sie ist, aber er konnte sie nicht anders schaffen. Gelegentlich tritt auch der Teufel als Verwirrer der sittlichen Welt auf (VII. 22 $_{25}$ ff.), aber daneben ist von Gottes Allmacht die Rede. Man sieht, die Frage nach dem Ursprung aller Unvollkommenheit beschäftigt Hebbel noch wenig.

β) Stellung des Menschen.

Der Auffassung, daß Gott den Menschen in eine mangelhafte Welt setzte, um ihn zu erproben, liegt, auch im Hinblick auf Hebbels spätere Ansicht, eine besonders hohe Meinung vom Menschen nicht zugrunde: er ist ein Elender, der göttlichen Herkunft wenig würdig, kann er nur dann zu Gnaden aufgenommen werden, wenn er in redlichstem Streben und schwerstem Ringen gezeigt hat, daß er von seiner eigenen Unwürdigkeit weiß. Er steht da, wie ein Schandfleck inmitten des Reiches der Gnade, und nur die demütigste Unterwürfigkeit, durch die er seine Einsicht in diesen Umstand beweist, kann ihm Schonung erwirken. Er muß geprüft und versucht, ja geschlagen und mißhandelt werden, und erst, wenn er dies alles in Demut, Geduld und mit Dank hingenommen hat, ist eine Garantie vorhanden, daß der böse Geist aus ihm gewichen ist. Mit einer ungeheuren Schuldenlast ist er beladen und er hat sie in saurer Arbeit pfennigweise abzutragen. Seine Erlösung aber ist ein Geschenk, auf das er gar keinen Anspruch hat. Hebbel hat diese

Digitized by Google

Anschauung später gänzlich aufgegeben; Gott braucht die Menschen. Demut hat die Welt nicht gebaut, sondern könnte sie, wenn sie überhaupt möglich wäre, zugrunde richten (Br. I. 163 10ff.). Gott ist vielleicht nur das Endresultat der Welt, ihr eigenes, letztes Geschöpf (T. 3739). Vgl. T. 538.

i) Wirksamkeit der genannten Momente im „Mirandola".

Kehren wir zu den Hauptpersonen des „Mirandola" zurück und betrachten wir die über sie verhängten Schickungen.

Für sie reicht der Umstand, Menschen zu sein, schon hin, um ihnen das aufzuerlegen, was später als Sühne der den „Sündentot" bedingenden „Sündengeburt" auftritt, bei ihnen aber lediglich Schickung ist. Daß Flamina und der beste Freund ihres Bräutigams zusammentreffen, und daß Mirandola selbst der Veranstalter dieses Zusammentreffens (zum Teil auf Wunsch Flaminas) war, das ist nicht Schuld, sondern Schickung, für die niemand verantwortlich ist. Aber eben diese Schickungen sind es, die die Bewegung der ethischen Faktoren in Fluß bringen und den eigentlichen Konflikt ermöglichen. Wir sehen in der Scene, welche den Ausgangspunkt des tragischen Verlaufes bringt (die fünfte des ersten Aktes), die Eumeniden sich versammeln, wie Hebbel es später vielleicht ausgedrückt haben würde, und es bedarf nur eines geringfügigen Anstoßes von außen, einer neuen Schickung, um den finsteren Göttinnen das Zeichen zu geben und sie in Tätigkeit zu versetzen. Dieser Anstoß ist das Eintreffen der Nachricht von der Erkrankung des alten Mirandola, die den Sohn vom Ort der Handlung entfernt und das letzte Hindernis für das Losbrechen des Unheils hinwegräumt. Die tragisch bedeutsame Wirkung des Eintreffens jener Nachricht ist eine dreifache. Zunächst verläßt, wie gesagt, Mirandola seine Braut, ferner fällt Gomatzina, wie vorher erörtert, dadurch in Schuld, daß er bleibt, obwohl er liebt, und endlich wird Flamina dadurch, daß sie weder gegen Gomatzinas Bleiben protestieren, noch Mirandola zurückhalten kann, in den Brennpunkt der gefährlichen Situation gedrängt.

α) Das Motiv des im Stich Lassens eines Weibes. Hinweisung auf „Genoveva".

Betrachten wir diese Momente etwas näher.

Auf die Verwandtschaft des „Mirandola" und der „Genoveva" hat Werner in seinen Einleitungen zu Band I und V hingewiesen,

besonders auf die Beziehung Golo-Gomatzina (I. xxx m. u., V. xiv. u.). Die Beziehung Siegfried-Mirandola ergibt sich von selbst. Siegfried ist nach Hebbels Ansicht der Schuldigste:[1] „warum hat er eine solche Natur (Genoveva), die ihn bis auf den Grund in ihr klares Auge schauen ließ, nicht erkannt?“ (I. xxxii m.). Dieses Verkennen des Weibes und seine Folgen, als da sind Vernachlässigung, eine gewisse Nichtachtung, im Stich Lassen in einer gefährlichen Situation, in der ein anderer zuvorkommt, ist ein von Hebbel immer wieder aufgenommenes Motiv. Ich habe an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen (P. 112 u., 113 o., 208 m.).

Auch die Schürzung des Knotens zeigt eine auffallende, starke Verwandtschaft: „Golo wird sich seiner heimlichen, das Licht scheuenden Liebe zum ersten Mal mit Schrecken bewußt, als Genoveva von ihrem Gemahl Abschied nimmt.... Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung ist dieser verhängnißvolle Augenblick; erschütternd und tragisch in jedem Sinne und auf jedem Punct ist das Schicksal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseyns, durch sein edelstes Gefühl ... unabwendbarem Verderben als Opfer fällt“ (I. xxxii u. xxxiii o.). Wenn aber Hebbel Golos „Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung“ darin erblickt, daß er ein schönes Weib liebt, das seiner Hut übergeben ward, und kein Werther ist (I. xxxi u. xxxii o.), so gilt dies nicht in bezug auf Gomatzinas Rechtfertigung, denn dieser wird nach der früheren Ansicht zum Frevler. Was er tut, ist ein grober Verstoß gegen die Regeln, nach denen zu handeln, Gott und sein Gewissen ihm vorschreiben. Golo handelt notwendig, Gomatzina mußte gegen die Versuchung ankämpfen; er hätte sich auch töten können, um sich der gefährlichen Situation zu entziehen, und wäre gewiß von Gott gnädig aufgenommen worden. Den Personen des „Mirandola“ steht das durch Gott selbst repräsentierte sittliche Ideal gegenüber und nach ihrem Verhalten gegen dasselbe richtet sich ihr zeitliches und ewiges Geschick. In dem, was wir ihre Schuld nennen müssen, kann nie ihre Rechtfertigung liegen, sondern nur der Grund für ihre Bestrafung. Später repräsentieren die tragischen Personen die sittliche Substanz, deren Selbstbewegung all ihr Tun ist.

Auf diese Weise erhalten ihr Sein und Tun den Charakter

[1] Es ist dies nicht wörtlich zu nehmen, da H. Grade von Schuld nicht zu unterscheiden pflegt; man kann sagen: Siegfried hätte anders handeln können.

Digitized by Google

nicht nur einer unter den uns vorgeführten Umständen einzusehenden, sondern einer von diesen Umständen unabhängigen, absoluten Notwendigkeit; in Sein und Tun eines jeden liegen, wie immer diese beschaffen sein und sich äußern mögen, seine Schuld, sein Unglück und seine Rechtfertigung als untrennbare Einheit.

Daß Gomatzina bleibt, obwohl er liebt, ist seine Schuld und sein Unglück, nicht aber seine Rechtfertigung, und darin, daß Mirandola Flamina verläßt, liegt sowohl sein als ihr Unglück und auch beider Rechtfertigung, nicht aber ihre Schuld.

Daß Mirandola die Braut verläßt, wird von dieser aufs bitterste empfunden. Wir können auch hierbei einen der Schatten aufzeigen, die Hebbel den Ereignissen vorauszuschicken liebt: In der ersten Szene des ersten Aktes bricht Mirandola die Unterhaltung mit Flamina ab, weil ihn Geschäfte rufen. Flamina sucht ihn zurückzuhalten, aber er eilt fort: „Er geht! Die häßlichen Geschäfte! Warum muß er auch Geschäfte haben, die ihn seine Geliebte entbehren zu können lehren!" (V. 7 5/6). Auch gegen ihre Mutter äußert sie dasselbe (V. 8 6/7). Sie klagt über eine Vernachlässigung, die sich später wiederholt und das Unheil herbeiführt.

Die plötzliche Erkrankung des Vaters ist einer jener Umstände, von denen Hebbel später sagt, daß sie, auch wenn sie in zufälliger Gestalt auftreten, vom Zuschauer ohne Forderung einer Motivierung, als den eigentlichen Konflikt entzündende Momente, hinzunehmen sind (T. 4051). Seine Abreise sucht Mirandola zu motivieren und als notwendig hinzustellen: „Hier die liebende Braut — — dort der sterbende Vater, vielleicht durstend nach dem letzten Kuß seines Sohns, wie der Fieberkranke nach Wasser. O, wenn ich bliebe — Nein theure Flamina, ich kann nicht. Vielleicht spräche er den schrecklichsten Fluch über mich aus — — Vaterfluch, — — O, Vaterfluch wälzt die Verdammniß der ganzen Hölle auf die Brust eines Sterblichen und preßt alle Teufel in seinen Busen.[1] — — Nein, nein, ich muß fort" (V. 14 11ff.). Flamina protestiert dagegen, daß der Geliebte sich auch nur „auf Augenblicke" von ihr trennt: „Augenblicke sind Ewigkeiten. Gott, Gott, trennen!" (V. 13 25/6). Seine Abwesenheit läßt düstere Gedanken in ihr aufkommen, ihre Mutter findet sie „immer so schweigend und ernst, verstimmt und traurig" (V. 15 o. 12/3). Das höchste Glück und die schwersten Sorgen erfüllen sie, die höchste Freude und der höchste Schmerz

[1] Ähnlich IX. 6 25/6.

Digitized by Google

machen sie stumm (V. 15 24/5). Ihre Besorgnis, Mirandola zu verlieren, kennen wir schon.[1] Nun beginnen ihre Klagen darüber, daß der Geliebte sie verlassen hat, sie erklärt, „wahrhaftig unglücklich“ zu sein (V. 18 14. 16), wenn Gomatzina einmal eine Braut haben wird, soll er nicht so grausam sein, sie zu verlassen, auch nicht auf Minuten, denn nur im Arm des Geliebten kann die Braut gedeihen. Für eine Träne Gomatzinas, die sie für den Ausdruck seines Mitleids nimmt, dankt sie ihm, er soll noch eine weinen; ursprünglich wollte sie diese Träne sogar wegküssen, wie die Lesarten zeigen (V. 332 o.). Es kommt hinzu, daß Mirandola fünf Tage nicht geschrieben hat (V. 17 26/7), was Flamina mit Recht sehr beunruhigt, denn es bedeutet eine Verschlimmerung ihrer Lage;[2] hätte er Nachricht gegeben, so würde es Gomatzina erfahren und aus Flaminas Freude und Entzücken ersehen haben, daß sie keines „Treubruchs“ (V. 24 3) fähig ist, wie Gonsula ihn glauben machen will. Das Ausbleiben von Briefen ermöglicht es diesem auch, zu behaupten, Mirandola habe alle ernsten Absichten auf seine Braut aufgegeben. Irgend ein Umstand, den wir nicht anzugeben vermögen, verhinderte Mirandola daran, zu schreiben. Jedenfalls würde ihn Hebbel später angegeben haben, wenn er das Stück vollendet hätte, denn das Ausbleiben jeglicher Nachricht ist, wie die Entwickelung des Konfliktes liegt, nötig, mußte also motiviert werden, und es ist vollständig ausgeschlossen, daß Mirandola schwieg, weil er der Braut überdrüssig war; vielleicht fiel er tatsächlich unter die Räuber; die „Julia“ bietet ein ähnliches Motiv dar. Möglicherweise unterschlug auch Gonsula seine Briefe. Von einer Schuld Mirandolas kann bis jetzt gar keine Rede sein. Man könnte allerdings sagen, die Liebe ist das höchste der Güter, vor ihren Anforderungen haben alle anderen zurückzutreten, und wer in der Erfüllung der von Flamina charakterisierten Liebespflichten saumselig ist, frevelt, und selbst die Zwangslage, in der sich Mirandola befindet, entschuldigt ihn nicht, aber dies wäre schon übertrieben und anderseits müßte sich

---

[1] Vgl. ihren ursprünglich an die Unterredung mit der Mutter sich anschließenden Monolog (V. 331 u.), in dem sie dieselben Befürchtungen ausspricht und sich mit Gedanken an den Selbstmord tröstet.

[2] Vgl. in „Maria Magdalene“ Klara zum Sekretair: „O frag' noch, was Alles zusammen kommt, um ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seiten, als Du auf die Academie gezogen warst und Nichts mehr von Dir hören ließest“ (II. 51 5/6). Dazu P. 127 o. Vgl. Julia II. 150 12/13. 26.

Digitized by Google

bei Mirandola die Spur einer Vernachlässigung der Braut aufzeigen lassen, er müße, um schuldig gesprochen werden zu können, etwa ihre Liebe nicht in entsprechender Weise erwiedern oder schätzen, kalt und rücksichtslos gegen sie sein, sie verletzen u. dgl. mehr.

β) Stellung des Weibes bei Hebbel.

Um die Gründe, aus denen Mirandola sie verläßt, kümmert sich Flamina gar nicht, sie fühlt nur, daß er einen Fehler begeht (ob gezwungen oder nicht, ist ihr gleichgültig), dessen Folgen den innersten Kern ihres Wesens vernichtend treffen werden, und geht im übrigen vollständig in ihrer Liebe zu ihm auf. Es ist dies charakteristisch für die Stellung, die Hebbel dem tragischen Weibe jederzeit anweist. So selbstbewußt er es auch zu Zeiten auftreten läßt, man denke an Judith, Mariamne, Rhodope, ein so zerbrechliches Geschöpf ist es auf der anderen Seite, ein höchst gefährliches noli me tangere, wie ich es einmal genannt habe (P. 106 Anm. 1), von dem die schrecklichsten Wirkungen ausgehen, und das kaum eine Berührung verträgt. Dabei bleibt es ein frostiges Wesen, für das man sich nie recht erwärmen kann, so sehr man es auch in den meisten Fällen bedauert; es ist immer der eine, bestimmte verleiblichte „Ideenfaktor".[1] Wie eine lockende Eisdecke ist es über die tragischen Abgründe gebreitet, immer wieder wird sie betreten und immer wieder bricht sie ein. Das Drama, sagt Hebbel, schildert den Gedanken, der Tat werden will, durch Handeln und Dulden (IX. 35 $_{28/9}$). Letzteres ist die Rolle des Weibes. „Durch Dulden Thun: Idee des Weibes" (T. 1516, vgl. T. 1482 und 1802).

Ist es, so kann man sagen, das Unglück des Mannes, zu freveln, so ist es das Unglück des Weibes, daß an ihr gefrevelt wird. Durch ihr passives Verhalten fördert Flamina die tragische Bewegung des Ganzen.

γ) Symbolische Bedeutung des unter α) genannten Motivs.

Mirandola wird gezwungen, die Geliebte im Stich zu lassen, wodurch allen feindlichen Gewalten Macht gegeben wird, über das unglückliche Geschöpf hereinzubrechen und es zu vernichten. Dieses bei Hebbel wiederkehrende Motiv zeigt, daß jedes auf ihm beruhende Ereignis symbolisch zu betrachten ist und nicht individuell.

---

[1] Einige treffende, hierher gehörende Bemerkungen macht Kuh II. 289 ff.

Digitized by Google

Die Folgen seines Fehlers hat Mirandola in Demut als Schickung von höherer Hand zu ertragen; Siegfried büßt seine schwere Schuld, und sein Schicksal offenbart das Walten eines vernünftigen Weltgeschehens. Welchem vernünftigen Menschen aber würde es einfallen, ihn als den Allerschuldigsten[1] zu bezeichnen, weil er sich durch die Liebe und Hingebung, die Genoveva ihm in der Abschiedsstunde bekundet, nicht veranlaßt fühlt, seine Beteiligung an dem lange vorbereiteten Kriege plötzlich abzusagen, zu Hause zu bleiben und seine Mannen absitzen oder sie allein in die Schlacht ziehen zu lassen? Und wer wird vollends aus dem, was Siegfrieds Zwangslage schließlich gebiert, eine „Versöhnung" schöpfen? Und wem würde es ferner beikommen, zu behaupten, Mirandola müsse in Ergebenheit alle die Folgen der Frevel ertragen, die seine Abwesenheit begünstigt, weil er zu seinem sterbenden Vater eilte? Man kleide nur einmal beide Vorgänge in ein modernes Gewand und denke sie sich als tatsächlich vorgefallene Ereignisse. Ganz abgesehen davon, daß Geschraubtheit und Unmöglichkeit ganzer Situationen, sowie der Katastrophen, sogleich auffallen, wer würde, wenn sich wirklich alles im Sinne beider Tragödien entwickelte und abspielte, hier von etwas anderem reden, als von einem Gewirr unglückselig verrannter Situationen und direkter Unglücksfälle? Würde man nicht, statt von einem, göttliche Weisheit oder sittliche Weltvernunft offenbarenden ethischen Vorgang, vielmehr vom blinden Wüten eines grauenhaften Geschickes reden, dem man nicht einmal den Namen eines Schicksals beilegen könnte, das doch immer noch in unsern Augen den Charakter des von einer erhabenen, uns unfaßbaren Weisheit Verhängten trägt? Und was würde man vollends dazu sagen, daß eine Braut mit Recht darüber klagt, daß ihr Bräutigam zu seinem sterbenden Vater eilt und sie in der Obhut ihrer Mutter und seines besten Freundes allein läßt? Man kommt, wie sich zeigt, mit einer individuellen Betrachtungsweise nicht zu dem Urteil und zu der Einsicht, zu denen Hebbel den Leser führen will, sondern man muß das Dargebotene symbolisch betrachten. Man muß von einer durch die Personen repräsentierten, in der Menschheit verkörperten sittlichen Substanz ausgehen und Handeln und Geschick der Personen als die Lebensmomente der Trübung und Läuterung dieser Substanz betrachten oder (um beim „Mirandola" zu bleiben) bedenken, daß die idealgleichen Zustände reiner,

[1] Er ist also „schuldiger", als Golo!

Digitized by Google

ungehinderter Betätigung von Liebe und Freundschaft sich auf Erden nicht verwirklichen können, jedoch, dafern die Beteiligten würdig und tugendhaft sind, ihrer Verwirklichung im Jenseits mit Gewißheit entgegengehen, und daß alles irdische Geschehen darauf abzielt, die wahre Beschaffenheit der Menschen herauszustellen, sie in einem läuternden Feuer zu prüfen und reif zu machen für den letzten und höchsten Richterspruch.

δ) Symbolische Bedeutung der im „Mirandola" und in den Jugendwerken durch die idealfeindlichen Momente herbeigeführten Begebenheiten.

Stellt man sich auf den Standpunkt eines im Sinne eines ganz bestimmten Ideals waltenden Gottes und verlegt man den Schwerpunkt des Daseins in das Jenseits, dann wird alles Leid zur Prüfung und jede zufällige Schickung zum Symbol der die Konstituierung idealgleicher Zustände verhindernden Notwendigkeit. Wird die Liebe als Verkörperung des sittlichen Ideals aufgefaßt und jede Person wiederum als Verkörperung einer bestimmten Stellung zu diesem Ideal, dann werden alle möglicherweise zu erhebenden Forderungen, alle Verhältnisse und Rücksichten, die mit diesem Ideal nichts zu tun haben, gestrichen, und alle Beziehungen, die noch laufen können, in den Dienst der einen sittlichen Idee gestellt. Aus allen Organen des darzustellenden Lebens wird allein der Nerv herauspräpariert, dem sie ihre Verbindung mit dem ganz bestimmten Ideal verdanken, so daß das Dargebotene nicht mehr einem lebendigen Körper gleicht, sondern dem Präparate eines Nervensystems, das in den Augen des symbolisch Betrachtenden zwar alle auf das Ideal bezogenen Funktionen vortrefflich veranschaulicht, für den individuell Betrachtenden aber, der Glieder und Körper zu sehen gewöhnt ist, unverständlich wird, wenn er schließlich auch aus der Gestalt des Ganzen sieht, daß es sich hier um etwas Besonderes, ihm nicht Geläufiges handelt, hinter dem ein tiefer Sinn steckt. Unter den qualifizierten Bedingungen einer symbolisch-ethischen Betrachtungsweise der tragischen Vorgänge verschärfen sich alle auf das Ideal bezogenen Forderungen ganz von selbst. Wer nun vom Standpunkte einer anderen Betrachtungsweise aus in die künstliche Welt hineinblickt, die nach den aus jenen Forderungen abzuleitenden Prinzipien gebaut ist, dem erscheint leicht alles verschroben, unnatürlich oder auf die Spitze getrieben. Es gilt dies ganz besonders von HEBBELS späteren Tragödien, aber auch schon den

Digitized by Google

uns hier beschäftigenden Jugendwerken gegenüber ist eine besondere, eine Betrachtungsweise sub specie aeternitatis geboten. Wir müssen in den Ereignissen Symbole sehen und dürfen uns nicht an den unmittelbaren Eindruck halten.[1] Wer diese Produkte zum ersten Male durchliest, ohne sich über ihre tiefere Bedeutung klar zu sein, der wird in ihnen kaum mehr finden, als Wucherungen eines unreifen Geistes, die, schülerhaft und kindisch, nur in der Jugend des Verfassers ihre Entschuldigung finden.

ε) Bedeutung der über die Personen hereinbrechenden Schickungen für sie. Frühere und spätere Ansicht.

Wenn sich Hebbel bemüht, die kreuzenden Schickungen, die die Katastrophe herbeiführen helfen, sorgfältig zu motivieren, sie also, soweit es irgend möglich ist, als notwendig erscheinen zu lassen, so ist diese, die Handlung des Stückes beherrschende Notwendigkeit nur das Symbol der höheren, die Welt bewegenden, die eine volle Verwirklichung des Ideals, ein ungehindertes Erblühen des Geistes auf Erden unmöglich macht. Daß die drei Hauptpersonen des „Mirandola" gerade in die vom Dichter vorgeführte tragisch gefährliche Situation geraten, das ist nur eine Wirkungsform der höheren Notwendigkeit, und wäre der Vater Mirandolas nicht erkrankt oder hätte Gomatzina vor seiner Reise zum Freunde das Bein gebrochen und nicht auf der Bildfläche erscheinen können, so würde jene Notwendigkeit dadurch keineswegs aufgehoben worden sein, sondern sich in irgendwelchen anderen Schickungen verwirklicht haben. Da die Personen Werkzeuge dieser Notwendigkeit sind, kann man von ihnen sagen, daß sie sich ihr irdisches Geschick unbewußt schaffen, aber sie stehen diesem irdischen Geschick selbständig gegenüber und je nachdem sie sich ihm gegenüber verhalten, schaffen sie sich — nun aber bewußt — ihr ewiges Geschick. Für ihr Verhalten gegen alle Schickungen sind sie Gott verantwortlich, denn es ist ihnen die Kraft gegeben, das Gute, wenn auch nicht zu vollbringen, so doch wenigstens zu wollen und alle Anfechtungen zu ertragen, ohne sich auf die Pfade des Lasters drängen zu lassen. Irdisches und ewiges Geschick des Menschen,

[1] Zu bloßen Allegorien werden Hebbels Jugendwerke dadurch keineswegs, das ausschlaggebende Moment aller Symbolik ist der ethische Gehalt. Vgl. P. 268.

Digitized by Google

sein Lebenslauf und die Entscheidung, die über ihn gefällt wird, fallen später zusammen. In dieser notwendig sich vollziehenden Entscheidung aber hört der Gegensatz von Verdammnis und Seligkeit auf, er geht unter im Begriffe derjenigen Stellung der Einzelnen zum Weltganzen, die sie als die allein mögliche einnehmen können. Die tragischen Handlungen der Personen sind nach der späteren Ansicht frei und notwendig zugleich. Durchaus abhängig von ihrer Zeit, ihrer Umgebung und dem jeweiligen Welt- und Menschenzustand, aus dem sie hervorwachsen, sind die Personen zugleich frei, sofern der Welt- und Menschenzustand, den sie repräsentieren, die sittliche Substanz selbst ist, wie sie sich historisch verleiblicht (vgl. P. 197 m./198, dazu T. 1331). In dem, was sie tun (und sind), liegt, wie schon gesagt, ihr Unglück, ihre Schuld und ihre Rechtfertigung. Ganz anders früher. Hier hat Freiheit noch eine ganz andere Bedeutung; frei sein heißt, „beim Sirenenrufe kalt" bleiben, sich als Kind Gottes bewähren (der Knecht der Sünde ist unfrei), nachdem man notwendig gehandelt, d. h. durch Handlungen oder Unterlassungen unter Mitwirkung von Schickungen eine Situation heraufbeschworen hat, der gegenüber es sich zu bewähren gilt. (Wir nannten die Freiheit des Menschen seinen Zusammenhang mit dem Ideal; das ist wieder eine jener Bestimmungen, die ihrem Wortlaute nach auch für die spätere Zeit festgehalten werden können; nur ist das Ideal später ein anderes und damit auch die Freiheit.)

k) Über den möglichen Fortgang der Handlung der Tragödie.

Es kann sich bei den Erörterungen über den möglichen Fortgang der Handlung der Tragödie nicht um den Versuch einer Rekonstruktion handeln, sondern nur um eine Skizzierung in sehr groben Zügen.

α) Hebbels Andeutungen über Mirandolas ferneres Geschick.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Weiterentwickelung bietet der Monolog Mirandolas und der Wechselgesang, den er mit einem auftauchenden Unbekannten, Remigi, anstimmt. Was das „Verworfen" (V. 30 5) bedeuten soll, wage ich nicht zu entscheiden. Fries meint, es schließe wie ein dumpfer Donnerschlag das Fragment ab (4 m.) und verweist auf Franz Moors „Du allein bist verworfen".

Digitized by Google

Gewiß wird sich Mirandola darüber klar sein, daß er „verworfen“ ist, wenn er sein geäußertes Vorhaben ausführt, aber ich glaube nicht, daß es HEBBEL so weit kommen lassen wollte. Die Verbindung mit Remigi, die „für Zeit und Ewigkeit“ (V. 30 Nr. 4 2) geschlossen wird, würde das höllische Zerrbild eines edlen Freundschaftsbundes sein, und das blinde Wüten gegen die Welt ist ein Gegenbild des Prinzips der Liebe (vgl. V. 18 24/7). Die höchsten sittlichen Lebensgüter, denen Mirandola bisher gedient hat, verkehren sich also in ihr Gegenteil. Daß er sich an der „ganzen Brut der Menschen“, an der „Welt“ (V. 29 17 ff., 30 Nr. 4 3) rächen will, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß er an den erhabensten Gütern der Menschheit verzweifelt, daß Unvollkommenheit der Menschen und des Weltlaufs ihm den köstlichsten Besitz aus der Hand schlugen; eine Welt, in der der Menschheit höchste Gegenstände einer so grausamen Zerstörung anheim fallen können, muß ihm verderbenswürdig erscheinen. Freilich übersieht er dabei, daß er selbst diese Zerstörung mit herbeiführen half, daß er das ihm Auferlegte in Geduld zu ertragen hat, und daß es nicht seines Amtes ist, die Welt zu richten.

β) Gomatzinas und Flaminas Geschicke.

Was nun die Ereignisse betrifft, die ihn in seinen Entschluß treiben, so ist anzunehmen, daß Gomatzina, den wir auf dem besten Wege sahen, auf Gonsulas Vorschläge einzugehen, sich der Führung des Burgpfaffen anvertraut haben wird. Er hat also den von Gonsula fabrizierten Brief, der Mirandolas Ermordung durch Banditen meldet[1] (V. 28 20 ff.), Flamina mitgeteilt. Die Wirkung dieser Mitteilung auf sie ist natürlich vernichtend gewesen; einen Teil ihrer Ahnungen sieht sie verwirklicht: ihr Bräutigam ist ermordet worden. Nehmen wir an, daß sie bei der Mitteilung in Ohnmacht fällt; Gomatzina fängt sie auf, hält sie in seinen Armen, preßt sie, von seinen Gefühlen überwältigt, an sich, küßt sie (man erinnert sich einer ähnlichen Scene zwischen Golo und Genoveva), und zwar rasend oder „schäumend“, wie es in Flaminas Traum geschah (V. 16 28), und ruft „wütig“ (ibid.): „also mein, also doch mein!“ Flamina erwacht, sieht ihren Traum vollständig verwirklicht, hält natürlich

[1] „Verleumdet“, wie FRIES meint (4 m.), wird Mirandola in diesem Brief wohl nicht, es wird nur mitgeteilt, daß er tot ist; von Verleumdung durch den Brief ist nur in SCHILLERS Räubern die Rede, nicht im „Mirandola“.

Digitized by Google

Gomatzina für den Anstifter des Mordes, reißt sich los und gibt sich den Tod (vgl. V. 331 u.), indem sie etwa, wie die Räuberbraut Emilia, sich aus dem Fenster stürzt (VIII. 32 17/20). Selbstmord von Verlassenen findet sich in „Rosa" (VII. 31 99) und in der „Romanze" (VII. 28 52/3). Im „Brudermord" sterben die beiden Liebenden freiwillig; als sicher anzunehmen ist, daß Eduard Laura mit ihrem Einverständnis tötete. Es liegt hier etwas dem Selbstmord Ähnliches vor. Auch Fries ist der Ansicht, daß Gonsulas Plan ausgeführt wird und daß Flamina aus Schmerz um den Geliebten den Tod sucht (4 o. m.).

Von Gomatzina, den die unerwartete Wirkung des „Knittes" Gonsulas zur Besinnung bringt, ist anzunehmen, daß er sich, nachdem er Blutschuld auf sich geladen hat (nach Analogie der Selbstmorde im „Brudermord", in der „Räuberbraut" und im „Vatermord"), ebenfalls umbringt, vielleicht, nachdem er Gonsula getötet hat; doch würde er damit kaum eine Vergeltung ausüben, was er lediglich dadurch erreicht, daß er sich selbst der ewigen Gerechtigkeit ausliefert.

γ) Mirandolas Geschick.

Dem zurückkehrenden Mirandola berichtet etwa die Mutter den Hergang. Sein Rachedurst ist jedenfalls, als er das Räuberlied singt, noch nicht befriedigt; an wem hätte er ihn auch stillen sollen? Flamina kann von seiner Hand nicht fallen, das ist vollständig ausgeschlossen. Brächte er Gonsula um, so wäre damit wenig erreicht, denn dessen Anschlag ist, wie wir sahen, lediglich motorisches Motiv für Gomatzinas Schuld und er selbst eine Nebenfigur; seine Schuld ist für Mirandola eine Schuld Gomatzinas. Tötet Mirandola diesen, so rächt er an ihm eine Schuld, die unter seiner eigenen Mitwirkung kontrahiert wurde, womit die tragische Vergeltung sich gewissermaßen selbst ins Gesicht schlagen würde; es kommt ihm durchaus nicht zu, sich an denen zu rächen, an deren Fall er selbst indirekt beteiligt war. Täte er es dennoch, so müßte der Strahl der Rache, den er gegen Gomatzina schleudert, augenblicklich auf ihn zurückfahren und ihn selbst vernichten, aber er bleibt, wie wir sehen, am Leben. Es ist also nicht anzunehmen, daß eine der Hauptpersonen von seiner Hand gefallen ist. Andererseits schnaubt er gegen keine derselben Rache, was die Vermutung nahe legt, daß sie nicht mehr am Leben sind.

Digitized by Google

c) Mirandola als Hauptperson. Sein beabsichtigtes Hinübertreten ins Böse.

Es handelt sich im Ausgang der Tragödie überhaupt nicht um eine persönliche Schuldabrechnung; beleidigt oder verletzt wird nur die sittliche Idee bzw. Gottes Gebot, und diesen muß durch das Resultat des tragischen Ausganges genügt werden. Flamina und Gomatzina haben, dieser durch Auslieferung seiner selbst an die ewige Gerechtigkeit, jene durch demütiges Erdulden alles über sie Verhängten und durch ihre Flucht zu Gott, getan, was sie in ihrer Lage tun konnten, Mirandola nicht. Er hat sich ethisch vollständig passiv verhalten, und es ist hohe Zeit, daß die Ereignisse, die zum Teil die Früchte seines eigenen Tuns sind, an ihn herantreten, um ihn zu erproben. Es spitzt sich also alles auf ihn zu, und nachdem Flamina und Gomatzina ihre Rollen ausgespielt haben, steht er wie eine brennende aber ungelöste Frage plötzlich im Vordergrund des Interesses. Würde er sich jetzt weiter passiv verhalten, sich etwa auf seine Güter zurückziehen und in stiller Abgeschlossenheit sein Unglück beklagen, so käme die ethische Bewegung des ganzen Vorganges ins Stocken.

Nach allem, was wir bisher von ihm wissen, müßten wir annehmen, daß er Flamina in den Tod folgen wird. Statt dessen wird er zum Wüterich; er beabsichtigt wenigstens, es zu werden. Damit tritt er in die Sphäre des Bösen hinüber, er fällt in Schuld. Man sieht, wie er hier als Hauptfigur aus dem Bilde des Ganzen herauswächst, ins Böse hinübertretend, als Räuberhauptmann das Werk einer frevelhaften Zerstörung beginnend, schießt seine Gestalt empor zu einem flammenden Schandmal inmitten des geheiligten Bezirkes der sittlichen Welt. Wenn er glaubt, sich an der Welt rächen zu dürfen, so befindet er sich in dem heillosesten Irrtum, in den ein Mensch geraten kann. Wir sehen Hebbel bemüht, Mirandolas Irrtum zu motivieren: Was über ihn kam, ist so unerhörter Art, daß ihm eine Welt, in der solches geschehen kann, als ein wahres Monstrum erscheinen muß. Er beschließt denn auch sogleich, ihr auf eine radikale Weise zu Leibe zu gehen. Die Opfer, die genannt werden, gestatten kaum das Aufstellen von anderen, als ganz allgemeinen Beziehungen zu den vorgefallenen Ereignissen. Das Ideal soll gewissermaßen persönlich getroffen werden, denn, wenn Bräuten, Jünglingen und Säuglingen, also dem Ideal besonders nahestehenden Wesen, der Tod geschworen wird, so müssen durch die

Digitized by Google

Ausführung dieses Vorhabens dem Ideal für eine naive Vorstellung die fühlbarsten Wunden geschlagen werden. Dies aber kann ihm nicht gelingen: „Sagen Deine Weisen nicht, Du hättest keine Teufel? Ich will einer werden" usw. (V. 29 29/30) ruft Mirandola aus, aber HEBBEL sagt: „Ja, es ist wahr, was uns're Weisen sagen, unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: ... nicht fähig ist der größte Bösewicht, ein Teufel zu werden und jeden Funken des Himmels aus seinem Busen zu verdrängen"[1] usw. (IX. 3 4/9). Was HEBBEL darunter versteht, hat er an derselben Stelle ausgesprochen: „Man lese nach in der Geschichte der Menschheit ... wo könnte sie hervortreten und sagen, sieh her, Mensch, hier ist ein Teufel, der hat das Gräßlichste vollbracht mit dem kältesten Blute; nicht ein einziges Mal hat ihn Reue angewandelt, nicht ein einziges Mal hat ihm Mitleid den Busen bewegt" (IX. 4 44/51). Ähnlich vorher: Man sollte keinen Menschen aufgeben; er hat doch Augenblicke, und wenn in 10 Jahren auch nur 10 Minuten, wo ihn das Gefühl ergreift: Du bist ein Mensch, und hätte dies Gefühl ihn auch nur eine Minute zurückgehalten, das Schlechte zu vollbringen, so wäre das eine Belohnung, die nicht mit Kronen aufgewogen werden könnte (IX. 4 31/43, ähnlich IX. 6 33/4).

β) Unmöglichkeit, Mirandola der Verdammnis preiszugeben.

Wir lernen Mirandola als einen so würdigen Repräsentanten der höchsten Lebensprinzipien kennen, als einen Jüngling von so edler Gesinnung und reinem Herzen, daß sein Entschluß, Teufel zu werden, nur als eine augenblickliche Verblendung erscheinen kann, nicht als die Folge einer ins Ruchlose gewendeten Gesinnung.

Daß Gomatzina von einer solchen erfüllt ist, kann nicht wohl behauptet werden, aber er gibt doch der Neigung zur Sünde nach, er widersteht der Versuchung nicht, er bewährt sich nicht. Das gleiche würden wir von Mirandola sagen können, wenn es wahr wäre, was Gonsula von ihm behauptet, aber daran ist gar nicht zu denken. Sein Entschluß nun, Räuberhauptmann zu werden, ist nicht das Erwachen des Bösen in ihm, sondern eine Explosion, ein Schrei der Verzweiflung. Wir dürfen von ihm erwarten, daß er vor den Untaten, die er ins Werk setzen will, zurückschaudern wird, indem

[1] Die Aphorismen, aus denen das Zitat stammt, stehen in demselben Heft, welches auch den „Mirandola" enthält (V. 327 m.).

Digitized by Google

er sich anschickt, sie zu begehen oder nachdem er einige vollführt hat; er wird zum mindesten umkehren, aber nicht dauernd in Bluttaten schwelgen. Er ist Repräsentant der sittlichen Güter der Liebe und Freundschaft und gegen diese sehen wir ihn bis zu seinem verzweifelten Entschluß sich durchaus nicht in der Weise vergehen, wie etwa Gomatzina. Kann, so müssen wir fragen, Flamina mit jenem Hasse und Rachedurst auf ihn blicken, die die verlassene Geliebte in der „Romanze" und in „Rosa" (VII. 28 50/1, 31 98, 32 113ff.) dem Ungetreuen entgegenbringt? Sie kann ihm gegenüber nur die Trauer und Resignation Lauras (VII. 69 25ff.) an den Tag legen, die den zwar zu spät zurückkehrenden aber doch wohlmeinenden Geliebten nicht mit Drohungen und Schmähungen empfängt, wie sie die schnöde Verlassene dem Verräter im Namen Gottes entgegenzuschleudern berechtigt ist. Mirandola hat sich bis zu seinem Entschluß, Teufel zu werden, tadellos benommen, kein Vorwurf bleibt an ihm haften.

α_1 Mirandola als wohlmeinender Liebhaber.

Es ergibt sich überdies für Hebbel die Konsequenz, den wohlmeinenden Liebhaber gar nicht der Verdammnis preisgeben zu können, denn was soll sonst aus dem Mädchen werden? Das Ideal der Liebe wird im Jenseits verwirklicht, sofern die irdische Liebe eine reine, der himmlischen Verklärung würdige war. Die Würdigkeit aber liegt in der treuen Gesinnung der Liebenden gegeneinander und wird von irgendwelchen, aus der idealfeindlichen Beschaffenheit des Weltlaufs entspringenden widrigen Geschicken ebensowenig tangiert, als von einer Schuld, die nicht auf einem frevelhaften Verstoß gegen jene geforderte Gesinnung beruht. Beginge z. B. der wohlmeinende Liebhaber eines tugendhaften Mädchens irgend einen Frevel, der das sittliche Verhältnis zur Geliebten in keiner Weise trübt, sondern es intakt als ein sittlich vollwertiges bestehen läßt, wegen dessen er aber an und für sich verdammt werden müßte, das ihm als ein delictum sui generis die Höllenstrafe einträgt, so würde der Dichter damit ein ganz fremdartiges Moment in den von ihm zur Anschauung gebrachten, das Ideal der Liebe umschließenden Kreis werfen, diesen Kreis durchbrechen und in einer Art und Weise vom Thema abirren, die eine Entgleisung zur Folge haben müßte. Eben weil die Verwirklichung des Ideals der Liebe im Jenseits ohne eine Vereinigung der Liebenden unmöglich ist und ihre Trennung im Leben nach dem Tode nur aus Gründen erfolgen kann, die sich aus

Digitized by Google

der idealwidrigen Beschaffenheit des Liebesverhältnisses selbst herleiten, darum können ganz außerhalb des Liebesverhältnisses liegende Motive nicht herbeigezogen werden, um die postmortale Verwirklichung des Ideals zu verhindern.[1]

β_2 Mirandolas anzunehmende Umkehr zum Guten.

Um der Möglichkeit eines nach HEBBELS Prinzipien vernünftigen Resultates willen kann Mirandola nicht verdammt werden; er muß umkehren und sich in bitterer Reue über seinen Entschluß oder die bereits begonnene Ausführung desselben dem Guten wieder zuwenden.[2] Etwas ganz anderes wäre es, wenn er gleich zu Anfang des Stückes als Räuber, d. h. als ein Verworfener, außerhalb des Kreises der Sitte Stehender, auftreten würde, wie etwa Victorin in der „Räuberbraut"; dann wäre die Würdigkeit des Liebesverhältnisses bereits in Frage gestellt, er würde die Geliebte hintergehen, wenn er sie über seinen wahren Beruf im Unklaren ließe und eben dadurch Schuld, sagen wir Liebesschuld, auf sich laden. Für den nicht schuldigen Teil, für das Mädchen, bedeutete dann die Trennung vom Geliebten im Leben nach dem Tode Befreiung von unwürdiger Gemeinschaft.

Man könnte nun sagen, Mirandola sollte ursprünglich verdammt werden, HEBBEL aber habe aus dem angegebenen Grunde eingesehen, daß dies nicht angehe und darum die Arbeit an der Tragödie abgebrochen, aber einmal kann HEBBEL, wie erörtert, nicht daran gedacht haben, den Helden den Weg zur Tugend vollständig verfehlen zu lassen und andererseits dürfte er kaum so blindlings ins Blaue hineingeschrieben haben, daß er plötzlich, nachdem bereits die Hälfte der Tragödie fertig war, einsehen mußte, daß er sich verrannt hatte, und zwar in einem Punkte, der mit der Frage, deren Lösung er anstrebte, aufs engste zusammenhing.

Soviel vom Ideengehalte des „Mirandola". Das Vorgetragene wird gezeigt haben, daß wir es hier mit einer sehr respektabeln und

---

[1] Verweilte Mirandola dauernd im Bösen, so müßte ihn HEBBEL zerteilen, den Liebhaber erlösen und den Mordbrenner verdammen lassen.

[2] Vgl. VII. 14 21/4:

„Knie't der Fehlende Dir nieder
Und bereut den sünd'gen Lauf,
Stählst Du ihm die matten Glieder,
Und ein Gott steht wieder auf."

Digitized by Google

achtunggebietenden Leistung des jungen Dichters zu tun haben. Große, bedeutungsvolle Schicksale werden uns vorgeführt, in denen der Mensch als dienendes Glied einer höheren Ordnung der Dinge erscheint, als Träger einer sittlichen, durch Gottes Weisheit regierten Welt. Der Anblick dieser Schicksale ist für jeden eine ernste Mahnung und Warnung und erfüllt ihn zugleich mit Trost und Zuversicht. Vollen Herzens und in kindlich-gläubigem Vertrauen macht sich der Dichter zum Priester eines hohen und heiligen Ideals, in der Strenge, mit der er dessen Anforderungen in Zeit und Ewigkeit Geltung verschafft, die Lauterkeit seines Gemütes und den tiefen Ernst seiner Gesinnung offenbarend. Anders freilich fällt das Urteil aus, wenn wir das Fragment nicht symbolisch betrachten. Welch ein unfertiges Produkt sehen wir dann vor uns, kaum würdig, auf die Nachwelt zu kommen. Wie unwahr und in ihrer Gespreiztheit lächerlich werden die Figuren, sobald wir sie von dem großen ethischen Hintergrunde ablösen, wie albern wirken die forcierten Liebesbeteuerungen Mirandolas und Flaminas, die Klagen Gomatzinas, wie unnatürlich die Geschraubtheit der Situationen und Gonsulas Eingreifen in die Handlung; von einer Ergriffenheit keine Spur; die Neigung zu lachen und ein gewisser Unwille über das Dargebotene kämpfen miteinander.

2. „Mirandola" als Neubearbeitung des Schillerschen Räubermotivs.

a) Rekonstruktion des möglichen Urteils Hebbels über Schillers „Räuber".

Wenn wir, das Fragment seiner vollen Bedeutung nach würdigend, uns fragen, was Hebbel wohl veranlaßt haben könnte, diese Dichtung zu schaffen, so kommen besonders folgende Momente in Betracht: Das plötzlich auftauchende Räubermotiv, auf das man im Hinblick auf die Gedichte gar nicht gefaßt ist, die eingehende Darlegung der Entstehung und Entwickelung der Schuld Gomatzinas und der Umstand, daß Mirandola der Held des Stückes ist. Auf die Verwandtschaft desselben mit Schillers Räubern macht Werner aufmerksam (V. xiv o. u. xv o., VI. xlii u.; vgl. Fries 4 m. 5 o.) und nimmt, eben wegen des Einflusses Schillers, 1830 als Entstehungsjahr an. Das Abbrechen der Arbeit an der Tragödie ist nach Werner vielleicht daraus zu erklären, daß die Bekanntschaft

Digitized by Google

mit UHLAND um die Wende des Jahres 1830 und 1831 HEBBEL neue, ungeahnte Perspektiven eröffnete und ihm SCHILLER auf lange Zeit verleidete (V. xv m.). Ich bin durchaus dieser Ansicht und hoffe, daß sie durch die folgenden Betrachtungen eine Stütze erhalten möge. Als eine bloße Nachahmung der „Räuber“ wird man den Mirandola kaum bezeichnen können; er ist einerseits mehr und andererseits weniger. Ich halte ihn vielmehr für eine Neubearbeitung des Räubermotivs im Sinne einer von HEBBEL beabsichtigten Vertiefung und Verbesserung.[1] Als solche betrachtet, ist Mirandola mehr als eine Nachahmung; er ist weniger, weil HEBBEL das, was ihn an den Räubern anziehen mußte, das gewaltige Pathos, den hinreißenden Schwung und den imponierenden, großen dramatischen Zug, nicht im entferntesten erreicht hat. Es hierin SCHILLER gleichgetan zu haben, konnte HEBBEL wohl selbst nicht glauben; wie kümmerlich und mühselig-dürftig nimmt sich da sein Werk dem SCHILLERS gegenüber aus. Freilich ist das das Äußerliche im Gegensatz zum Symbolisch-Innerlichen des ethischen Gehaltes, und in diesem Punkte konnte es HEBBEL mit SCHILLER aufnehmen.

α) Motivierung des Entschlusses Mirandolas, Räuber zu werden.

Es scheint mir weder eine gewagte noch eine unwahrscheinliche Behauptung zu sein, wenn man sagt, HEBBEL habe sich im Mirandola die Aufgabe gestellt, zu zeigen, wie ein dem Bösen durchaus nicht ergebener Mensch dazu getrieben werden kann, Räuber werden zu wollen, d. h. sich zu entschließen, aus allen Kreisen der Sitte herauszutreten, seinen Zusammenhang mit dem Ideal zu zerreißen, ohne daß ihm dieses gelingt. Diese Aufgabe war es, wie ich glaube, die HEBBEL in SCHILLERS Räubern in einer ihm nicht zusagenden Weise gelöst sah, und die er selbst besser zu lösen beabsichtigte. Um aber den fürchterlichen Entschluß eines Mirandola hinreichend zu begründen, genügt es nicht, ihn in ein Unglück zu stürzen, das ihm raubt, was ihm lieb und teuer ist. Es genügt nicht, ihm eine möglichst schmerzhafte Wunde beizubringen, um ihn zur Rache an der Welt aufzujagen, denn er ist ein sittlich viel zu hoch stehender Mensch, um sich etwa, wie Karl Moor, durch Angriffe, die mensch-

[1] Es ist jedoch, wie noch zu erörtern sein wird, nicht eine Verurteilung SCHILLERS gewesen, die HEBBEL zu seiner Neubearbeitung veranlaßt hat, sondern er hat sich nur auf seine Weise mit dem Räubermotiv abfinden, von seinem Standpunkt aus zu ihm Stellung nehmen wollen.

Digitized by Google

liche Bosheit gegen ihn schleudert, zu einem Entschlusse hinreißen zu lassen, den nur ein Verworfener fassen kann. Durch Unglücksfälle irgendwelcher Art, etwa dadurch, daß seine Braut und sein Freund von Krankheiten dahingerafft, daß sie ermordet werden oder verunglücken, kann dies ebensowenig erreicht werden, als dadurch, daß der Freund oder die Braut sich plötzlich als seiner Liebe Unwürdige offenbaren und ihn hintergehen. In dem einen Falle würde er die Schickungen Gottes in Demut zu ertragen haben, im andern seinen Irrtum beklagen und die Verräter verachten oder sich an ihnen rächen, aber ein Grund, sich an der „ganzen Brut der Menschen" zu rächen, läge nicht vor. Unbeteiligte und Fernstehende erwürgen, Städte niederbrennen und Länder verwüsten, weil ein liebes Wesen starb, ein Lump Schurkereien beging, eine Braut untreu wurde usw., das wäre die Tat kindischer Wut und wahnwitziger Raserei; dergleichen uns vorführen, hieße, uns zeigen, wie ein Mensch plötzlich toll wird. Nicht die Lösung eines sittlichen Problems hätten wir vor uns, sondern eine Entgleisung des Dichters. Wenn ein sittlich denkender und handelnder Mensch, wie Mirandola, alle Urteilskraft verlieren, in einen heillosen Irrtum geraten, an allem „schönen Glauben an Menschenwerth, an Gott und Ewigkeit" (VII. 22 $_{33}/_{3}$) verzweifeln soll, dann muß ihm etwas widerfahren, daß ihn nicht nur bitter schmerzt, sondern ihm zugleich als sittliche Monstrosität erscheint, als etwas Unerhörtes. Dies aber liegt nicht darin, daß das Gute und Vortreffliche, indem es gepflegt wird, das Böse hervorlockt, nicht darin, daß der Frevler zeitweilig siegt und triumphiert, sondern darin, daß die edelste Absicht und der beste Wille nicht nur ihr Ziel verfehlen, sondern durch jede Bemühung, dem Guten näher zu kommen, von ihm entfernt werden und schließlich die Vernichtung und Zerstörung aller Ideale bewirken, denen zu dienen, sie mit Eifer und Zuversicht bemüht waren. Wer es erlebt, daß das heiligste Streben der Menschen und ihr erhabenster Glaube zu einem lächerlichen Selbstbetrug werden, daß die höchsten Güter, nach denen die Besten ringen, sich in trügerische Lockspeisen verkehren, um die Vertrauenden ins Verderben zu führen, der kann allerdings den aufrichtigen Wunsch hegen, den Idealen des Menschengeschlechtes den wirksamsten aller Flüche entgegenzuschleudern, sie in ihrer äußeren Erscheinung zu zerstören, alle Altäre zu schänden, die der fromme Glaube errichtete, und in Fetzen zu reißen, was Hoffnung und Erlösungsdrang in den Herzen erblühen ließen. Indem Mirandola als gehorsamer Sohn, aufrichtiger Freund und besorgter

Digitized by Google

Bräutigam handelt, schafft er die Möglichkeit des ganzen Konfliktes. Den Geboten der Freundschaft nachkommend, facht Flamina Gomatzinas Leidenschaft an und bleibt dieser in der gefährlichen Nähe des Mädchens. Er schwelgt nicht im Gedanken an die Seligkeit, die Flamina ihm gewähren kann (eine solche Szene hat Hebbel unterdrückt V. 332 m. u.), sondern, indem er die Folgen eines Frevels überdenkt, vor dem er schaudert, spielt er unablässig mit dem Gedanken, der zur Tat wird, nicht, sobald die Möglichkeit der Ausführung gegeben ist, sondern sobald er ihm vertraut geworden ist. Er gleicht hierin dem, der sich in einer Schlinge gefangen hat, die sich um so fester zuzieht, je mehr er an ihr reißt. Solche Erfahrungen sind geeignet, in Mirandola die Meinung zu erwecken, er stehe vor einem Bankerott der sittlichen Welt in ihren edelsten Vertretern, und es sei an der Zeit, diese Welt zu verwüsten. Es muß Hebbel zugestanden werden, daß er, nach Maßgabe seiner Weltanschauung, hinreichende Momente herbeigezogen hat, um diesen Entschluß zu motivieren. Der Art und Weise aber, in der dies geschieht, werden wir unsere vollste Anerkennung nicht versagen können.

Es fällt indessen auf, daß Motive zu einem Entschluß vorhanden sind, von denen der ihn Fassende nichts weiß. Welche Szenen auch immer Hebbel noch geplant hatte, Gomatzinas und Flaminas Erlebnisse und den ihnen selbst ziemlich unbekannten, sie treibenden Zwang der Ereignisse konnte er unmöglich in derjenigen Klarheit und Deutlichkeit vor Mirandolas Seele führen, die nötig waren, um den Entschluß des Helden motiviert erscheinen zu lassen. Die Momente sind da, aber von ihnen weiß in vollem Umfange allein der Dichter. Hebbel „dichtet in die Natur hinein", um einen von ihm selbst auf die Jugendwerke angewendeten tadelnden Ausdruck zu gebrauchen, er ist so eng mit der ideellen Handlung verflochten, daß er es übersieht, die objektive Möglichkeit für das Eintreten von Ereignissen zu schaffen, die er ideell motiviert hat. Mirandola ist für ihn eine sittliche Schachfigur, die auf ein bestimmtes Feld rücken muß, wenn bestimmte Konstellationen eingetreten sind, aber nicht ein individueller Mensch, der die Ereignisse kennen muß, auf die er reagieren soll. Weit eher könnte man annehmen, daß Gomatzina durch seine persönlichen Erfahrungen sich veranlaßt sähe, Räuberhauptmann zu werden; vielleicht war dies auch Hebbels ursprüngliche Absicht; neben einem gestrichenen Monolog Gomatzinas (V. 332 u., 333 o.) „steht am Rande eine große

Digitized by Google

Klammer und daneben Bandit", wie WERNER mitteilt (V. 333 Fußnote).

3) Motivierung des Entschlusses Karl Moors, Räuber zu werden.

Wir haben gesehen, wie HEBBEL Mirandolas Entschluß motiviert und wollen im Anschluß daran versuchen, uns klar zu machen, wie er über SCHILLERS Räuber und insbesondere über Karl Moors Entschluß, Räuberhauptmann zu werden, nach Maßgabe seiner Weltanschauung etwa hätte urteilen müssen.

Was zunächst Franz Moor betrifft, „die Canaille", so ist er kaum noch ein Mensch im Sinne HEBBELS, er ist ein Teufel, den die Erde verschlingen muß, sobald er es wagt, sie zu betreten, er hat jeden Funken des Himmels aus seinem Busen verdrängt und ist als dramatische Figur unbrauchbar. Wie anders steht Gomatzina da, welche Achtung hat er vor dem sittlichen Ideal, schaudernd sieht er sich an den Abgrund gedrängt, aber welche bodenlose Nichtachtung der sittlichen Güter der Liebe zum Weibe, zu Vater und Bruder zeigt Franz Moor; mit einer wahren Wollust wälzt er sich im Pfuhl sittlicher Verworfenheit. Wenn er zum Schluß zu einer gewissen Einsicht gelangt, so ist dies keineswegs das Aufleuchten des göttlichen Funkens in ihm, sondern nur die Wirkung der Angst vor dem ewigen Strafgericht, das viel zu spät über dieses Ungeheuer hereinbricht. Was die Wirkungen anlangt, die von ihm ausgehen, so ist es besonders Amalie, die sich in allem Unheil, das er über sie bringt, als ein Kind Gottes bewährt, sie duldet mutig und erträgt standhaft das ihr Auferlegte, ohne den Glauben und das Vertrauen zu verlieren. Diese Gestalt ist durchaus einwandfrei. Auch gegen den alten Vater werden wir nichts vorbringen können. Anders steht es bei Karl Moor. Er ist zu schwach, sein Geschick erdrückt den Haltlosen, er weicht aus der Bahn der Tugend, sobald sie sich mit Dornen zu bedecken beginnt. Ein Räuber ist für HEBBEL ein verdammungswürdiger Mensch. Victorin in der „Räuberbraut" geht zugrunde und auch seine Bande wird zersprengt und dem wohlverdienten Verderben preisgegeben werden, weil der Räuber ein Verwirrer und Störer der sittlichen Ordnung ist. Ein solcher zu werden, ist nur infolge eines gewaltigen sittlichen Irrtums möglich: der Mensch hat nicht das Recht, sich an der Welt zu rächen, er kann sich an ihr nur versündigen. Mirandolas Irrtum war motiviert, aber Karl Moor kann nichts vorbringen, als daß er zu sehen glaubte, wie „Blutliebe zur Verräterin", „Vaterliebe zur Megäre"

Digitized by Google

wurde. An seiner Liebe zu Amalie, und das ist wichtig, wird er nicht irre, und gerade diese war es, die ihn hätte zur Besinnung bringen sollen, aber er erwähnt ihrer im Ausbruch der Verzweiflung, die ihn zu seinem Entschlusse treibt, mit keinem Worte. Er denkt gar nicht daran, was aus ihr werden soll, wenn der Vater ihn verstößt, er kümmert sich nicht um sie. Wenn die Welt, so argumentiert er, einen solchen Rabenvater hervorbringen kann, wie den meinigen, dann ist sie wert, zerstört zu werden. Eine ungeheure Entrüstung ist es, die ihn das Richteramt an der Welt usurpieren und Waffen erheben läßt, die für keines Menschen Hand geschliffen sind. Aber diese Entrüstung ist nicht die des sittlich strebenden und verzweifelnden Menschen, sondern die Wut und Verbissenheit eines Mißvergnügten. Wo sind die edeln und reinen, auf Realisierung des Ideals abzielenden Bestrebungen, die er scheitern sieht? Sollen wir etwa seine von Spiegelberg mit der Würde erhabener Taten ausstaffierten, wüsten Studentenstreiche als solche Bestrebungen ansehen? „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre, das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus“ (I. Akt II. Auftritt). Das entspricht Hebbels Anschauungen durchaus nicht; nicht Zügellosigkeit ist nach ihm Freiheit, sondern ein im Sinne des Sittengesetzes diszipliniertes Wollen. Nicht wer sich unter das Gesetz beugt, ist ein Sklave, sondern der, der den Versuchungen unterliegt, die zu bezwingen, das Gesetz befiehlt. Karl Moor ist ein verbummeltes Genie, und was er empfindet, da die Folgen seiner wilden Streiche für ihn bedenklich werden, ist nicht aufrichtige und läuternde Reue, sondern ein Gemisch von Katzenjammer und Weltverdrossenheit. Sein plötzlich auflodernder Haß ist nicht geboren aus dem tiefen Schmerze des sittlich strebenden Menschen über irdische Unvollkommenheit; er fühlt sich gezüchtigt und ist darüber empört, aber er vergißt, daß er etwas gut zu machen hat; es fehlt ihm an Selbsterkenntnis. Der Schlag väterlicher Grausamkeit, der ihn, wie er meint, trifft, stellt ihn nicht vor einen für den sittlich handelnden und denkenden Menschen unlösbaren Konflikt, der übrigens den ungeheuren ethischen Irrtum, dem er verfällt, erst dann verständlich machen würde, wenn ihn nicht Grausamkeit und Hartherzigkeit heraufbeschworen hätten, sondern edle, durch einen verhängnisvollen Zwang der Umstände und Begebenheiten in ihr Gegenteil verkehrte Bestrebungen, wie

Digitized by Google

wir es am Beispiele Mirandolas gesehen haben. Um an der Würde der Welt zu verzweifeln und ihr das Todesurteil zu sprechen, dazu muß man überdies noch selbst in seinen heiligsten Bestrebungen gescheitert sein; es heißt aber nicht, solchen Bestrebungen nachgehen, wenn man mit verbummeltem Gesindel ein wüstes Leben führt und sich als Taugenichts und Schuldenmacher Ruhm erwirbt. Der „Vergötterung“ verdienende Gedanke, eine Räuberbande zu etablieren, das „Sirenenlied“ Spiegelbergs, entbehrt jeder höheren Berechtigung, es ist eine giftige Blüte, die aus dem moralischen Sumpfe hervorschießt, dem die Kraftlosigkeit und Verlumptheit der zukünftigen Räuber nicht zu entrinnen vermag. Wäre Karls sittliches Urteil nicht durch den Verkehr in schlechter Gesellschaft getrübt, so würde er wissen, was er zu tun hätte, aber, anstatt die Situation zu klären, und vor allem zu seiner Braut zu eilen, zum mindesten aber die abscheuliche Gesellschaft aufzugeben und ein neues Leben zu beginnen, stellt er sich an die Spitze einer Schar Verworfener. Wie anders steht Mirandola da; ihm bietet sich wenigstens das vernichtende Schauspiel des zum Höchsten strebenden Menschen dar, der sich mit offenen Augen in sein Verhängnis treibt, der mit zitternden Händen und entsetztem Blick tut, was er verabscheut, zerstört, was er verehrt, erwürgt, was ihm lieb und teuer ist, und die letzten Bande zerschneidet, die ihn an das fesseln, was er sein Heil und seine Seligkeit nennt, und der sieht, wie die Waffen, die er zur Verteidigung des Ideals schwang, sich gegen dieses und gegen ihn selbst kehren.

Nun gelingt es Karl Moor gar noch, durch fünf Akte hindurch sein Vorhaben auszuführen. Dazu ist vollends noch ein Schimmer des Edelmutes über ihn gebreitet; edel ist aber nur, wer in Demut das Gute will und sich bemüht, es zu tun. Karl hingegen führt es ewig nur im Munde, er renommiert mit ihm und wird nicht müde, das Böse zu vollbringen.

γ) Das ethische Resultat der „Räuber“.

Allerdings bietet der Schluß etwas der Vorbereitung eines Ausgleichs durch die ewige Gerechtigkeit Ähnliches dar, aber die Ereignisse kommen viel zu spät und von einer Notwendigkeit ist keine Rede, alles beruht auf Zufall. Kosinskys Erzählung von seiner Geliebten, die zufällig auch Amalie hieß, veranlaßt Karl, die Heimat

aufzusuchen und die Geliebte zu sehen,[1] aber erst ein weiterer Zufall, daß er seinen Vater wiederfindet, führt zur Lösung. Amalie ist freilich dem Tode verfallen, weil sie den Räuber liebt, aber wie kommt Karl dazu, sie zu töten? Er ist der Letzte, der dies tun darf, er, der sie verließ und den Nachstellungen seines Bruders preisgab. Er tötet sie aus einem Pathos heraus, das mit der Idee der Sitte nichts zu tun hat. Und warum muß Amalie sterben? Weil Karl seinerzeit bei den Gebeinen des Erzspitzbuben Roller dem Räubergesindel geschworen hat, es nicht zu verlassen. Das ist keine Motivierung, und das Resultat kein ethisches Ereignis, sondern eine neue Schandtat, die Karl auf sich lädt. Auch von einer Umkehr oder Reue ist bei ihm nicht die Rede. Er stellt sich, da er nicht mehr aus und ein weiß, den Gerichten und tritt damit eine Strafe an, der er längst verfallen war. Er führt das Ende nicht herbei, weil er schaudernd begreift, daß er trotz besten Willens das Gute nicht vollständig vollbringen kann (das er nie ernsthaft erstrebt), sondern weil er die Zwecklosigkeit seines höchst unsittlichen Rasens gegen die Welt einsieht. Das Herbeiführen seines Unterganges ist nicht eine aus bitterer Reue und tiefer ethischer Einsicht hervorgegangene Flucht zu Gott.

Was uns vorgeführt wird, ist die Summe von Unheil und Leid, die die Bosheit und Verirrung einiger über viele zu bringen vermögen, und wenn auch gezeigt wird, wie sie nicht imstande sind, sich auf die Dauer zu behaupten und den Sieg davonzutragen, so fehlt doch der Anblick der in den Menschen gelegten göttlichen Kraft, die, bestürmt und zurückgedrängt, doch immer wieder sich erhebt und zum Siege gelangt, sei es auch erst im Jenseits. Nach Hebbels Grundsätzen urteilend, müssen wir sagen: was Schiller beweist, ist die Unantastbarkeit des Ideals; wozu aber Selbstverständliches beweisen? Es handelt sich vielmehr darum, die Unzerstörbarkeit des im Menschen lebendigen Guten zu erhärten, nicht zu zeigen, was ihm mißlingen muß, sondern zu zeigen, was er, vermöge seines unlösbaren Zusammenhanges mit dem Ideal, zu leisten imstande ist, trotz Schwachheit und Verirrung. Es ist ein großer Unterschied, ob wir sehen, wie das bewußte, frevelhafte Anstürmen des Lasterhaften gegen alle Gebote Gottes mißlingt, wie sein Trotz gebrochen wird und seine Wut endlich kraftlos in sich zusammen-

---

[1] Es war an der Zeit, zu ihr zu eilen, als der Vater ihn verstieß und dadurch die Liebenden trennte.

Digitized by Google

sinkt, oder ob wir sehen, wie ein sittlicher Zustand durch Verkettung von Irrtum und Schickung daran verhindert wird, sich auf Erden zu konstituieren. Ersteres hieße, die sittliche Weltordnung und den Menschen als gleichberechtigte Faktoren kämpfend einander gegenüberstellen; im zweiten Falle wird die sittliche Weltordnung von vornherein über den Menschen erhoben, sie verfügt über ihn, wie die Gewalt, die den Strom regiert und zum Ziele treibt, über den Tropfen.[1] Karl Moor ist aber weit davon entfernt, ein Glied der sittlichen Weltordnung zu sein. Dazu handelt er viel zu selbständig. Seine Taten sind nicht motiviert im Sinne der Weltordnung, er schleudert sie aus einer Selbstherrlichkeit heraus, die sich in freiem Gegensatze zum Ideal aus dem Strom des sittlich notwendigen Geschehens emporreckt, er führt ein Dasein auf eigene Faust, nach eigenem Gutdünken, und steht der sittlichen Weltordnung keck und dreist gegenüber, wie ein Imperator dem anderen. In den Fällen, in denen er gewissermaßen zur Besinnung gelangt, zeigt sich die gleiche ungerechtfertigte Selbstherrlichkeit; er reißt der sittlichen Weltordnung das Schwert aus der Hand und schwingt es für eigene Rechnung, er tritt als ihr Wortführer auf, wenn er die Unbotmäßigkeit der Bande zügelt. Er ist viel zu individuell gehalten, viel zu wenig Glied der sittlichen Welt, deren Bewegung an ihm nicht deutlich sichtbar wird. Das rein Persönliche in ihm ist zu stark entwickelt, es dominiert zu sehr und verhindert sein exaktes Funktionieren als Faktor im Getriebe und in der Bewegung der sittlichen Welt. Laune, Zufall und ethisch unausgegorene Momente bestimmen ihn.

Hebbel hat später gegen Schillers Tragödien den Vorwurf der Versöhnungslosigkeit erhoben; wir können, wenn wir uns auf den Standpunkt des jungen Dichters stellen, den gleichen Vorwurf gegen die Räuber richten. Wir vermissen die Herstellung eines Zustandes, aus dem, im Hinblick auf das bevorstehende Walten der ewigen Gerechtigkeit, Trost und Zuversicht geschöpft werden kann. Irrtum und Zufall, Laune und Bosheit führen die Herrschaft, nicht ein sittlicher, alle Hauptpersonen zu einem in seiner Totalität befriedigenden Ausgang führender Zwang. Es fehlt der Anblick des Menschen, der sich in seinem dunkeln Drange doch des rechten

---

[1] Das Bild läßt sich weiter führen und illustriert dann die spätere Ansicht: Die ursprünglich den Tropfen regierende Kraft des Stromes zeigt sich später als Summe der Kräfte der Tropfen, die der Strom sind.

Digitized by Google

Weges wohl bewußt ist, mag er ihn auch gelegentlich verfehlen oder von ihm abirren. Und dann, was entzündet den eigentlichen Konflikt? Ein Betrug, den die schwärzeste Bosheit ersann. Auch im Mirandola wird mit gefälschten Briefen gearbeitet, aber hier spielt der Betrug eine durchaus sekundäre Rolle, er gibt nur den äußeren Anstoß zum Austrag eines Konfliktes, der längst bestand, er konstituiert diesen Konflikt nicht. Nirgends in den Räubern treffen wir auf Symbolik im Sinne HEBBELS, überall wird aus dem rein Individuellen gewirtschaftet. Zerstreute, nur um ihrer selbst willen gebildete Glieder sehen wir, die der Zufall zu einem Ganzen zusammenwürfelt, aber nicht ein Ganzes, das alle Glieder aus sich hervortreibt und sie bindet; SCHILLER windet einen Strauß, dessen Einheit das Band herstellt, das die Teile zusammenhält, HEBBEL läßt vor unseren Augen eine Pflanze wachsen. Ferner läßt SCHILLER dem Bösen zu sehr die Zügel schießen, es ist zu stark entwickelt, in allzu üppiger Wucherung in die Halme geschossen, was eben mit der Kultur des Individuellen zusammenhängt.

Diese Betrachtungen werden genügen, um zu zeigen, daß HEBBEL mit dem sittlichen Gehalt und der Motivierung der SCHILLERschen Tragödie nicht einverstanden sein konnte.

b) HEBBELS Stellung zu SCHILLER.

Es hat sich aus dieser Differenz keineswegs eine energische Opposition ergeben, denn HEBBEL ist sich ihrer kaum deutlich bewußt gewesen. Er hatte eine Weltanschauung, die der Art war, daß er gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, ein von ihm verehrter Dichter habe eine andere. Er steht SCHILLER nicht kritisch gegenüber, Theorie der Kunst ist noch nicht seine Sache, er analysiert SCHILLER noch nicht, er „leiert ihm nach“ (T. 136 17/8). Zudem standen ihm SCHILLERS Gedichte weit näher, als seine Dramen, und was ihn anzog und im Gesamteindruck machtvoll dominierte, war, wie gesagt, der pathetische Schwung, die stolze Pracht der Sprache, der pomphafte Flug der Gedanken.[1] Auch als er sich, durch UHLAND mächtig angezogen, von SCHILLER abwandte, war das trennende Moment weniger die Differenz der ethischen Ideen, als die Art der Verkörperung derselben, die ihm bei UHLAND natürlicher und überzeugender zu sein schien. So mußte das Gefühl jener Differenz zur

[1] Vgl. FRIES 2 m. ff.

Digitized by Google

Zeit, da HEBBEL noch auf SCHILLER schwor, eine nicht deutlich bewußte, zu keiner Opposition sich verdichtende Unterströmung bleiben, die, von den rauschenden Wogen der Bewunderung jederzeit überflutet, nur in den eigenen Produkten zum Ausdruck kommen konnte; HEBBELS Tragödie ist die Verkünderin einer Opposition gegen SCHILLER, der der Dichter nie Ausdruck verliehen hat; sie muß ihm unter der Hand zu einer solchen werden, denn sie erwächst auf dem Boden einer Weltanschauung, aus der sich andere Konsequenzen ergeben, als diejenigen sind, die HEBBEL gerade aus den Räubern hätte herauslesen müssen. So kam es, daß er sich der angedeuteten Differenzen nicht klar bewußt wurde, wenn er auch gewiß nicht völlig blind für sie gewesen ist. Indem er auch auf dem Gebiet der Tragödie etwas SCHILLERsches zu produzieren unternimmt, glaubt er, im Großen und Ganzen mit seinem Meister zusammen zu gehen, geht aber doch seine eigenen Wege.[1] Allerdings unternimmt er, wie ich sagte, eine Neubearbeitung des Räuberthemas im Sinne einer Verbesserung, aber nicht heftige Opposition gegen SCHILLERS ethische Gestaltung desselben ist das einzige und ausschlaggebende Motiv; er will es in dem, was er am Meister schätzt, ihm gleichtun und das Thema selbst deutlicher und überzeugender gestalten, es sich näher bringen, als SCHILLERS Darstellung es ihm brachte, sich persönlich damit auseinander setzen und seinen Kern plastischer herausarbeiten. Die Resultate dieser letzteren Bemühungen lassen die Differenzen hervortreten, die bestehen zwischen den Konsequenzen der Weltanschauung, die HEBBEL vertritt, und den Konsequenzen einer anderen, den Räubern zugrunde liegenden, die HEBBEL als eine, der seinen nicht entsprechende hätte erkennen müssen, und zwar aus den verschiedenen Konsequenzen. Es handelt sich, wie ausdrücklich bemerkt sei, hierbei nicht um SCHILLERS Weltanschauung, die geht uns hier gar nichts an, sondern um HEBBELS Meinung' über die in den Räubern zum Ausdruck gelangenden Konsequenzen einer Weltanschauung, die HEBBEL für diejenige SCHILLERS hielt. Diese Meinung nun hätte eine mißfällige sein können oder müssen (nach Maßgabe der uns leidlich bekannten Weltanschauung HEBBELS), war aber allem Anschein nach eine im Großen und Ganzen anerkennende, denn sonst hätte HEBBEL doch, bei Erwähnung des Einflusses SCHILLERS auf ihn, sagen müssen, er

[1] Ganz analog opponiert er nicht gegen die Religion, ohne sich jedoch in völliger Übereinstimmung mit ihr zu befinden.

habe zwar seine Gedichte bewundert, die Räuber aber scharf verurteilt bzw. seine Dramen überhaupt.

c) Einfluß Uhlands auf Hebbel. Eine neue Art der Verkörperung der sittlichen Ideen. Gewinnung eines neuen Standpunktes.

Uhland war es, der Hebbel auf eine schwindelnde Höhe hob und ihm das Leben als die einzige Quelle echter Poesie erschloß.[1] Neue ethische Gesichtspunkte gewann Hebbel durch Uhland nicht, wohl aber führte dieser ihn auf eine neue Art der Verkörperung der alten sittlichen Maximen; bereits im unmittelbar durch sich selbst wirkenden Leben fand er sie bei Uhland dargestellt. Der natürliche, schon für sich allein wirkende Vorgang wird ihm plötzlich zum Symbol des Sittlichen und steht in dieser Eigenschaft hoch über den künstlich zurechtgeschobenen Konstellationen ethisch zugestutzter Figuren und dem wohlberechneten Schachspiel mit ihnen, die bisher die Resultate der Bemühungen des jungen Dichters gewesen waren. Der sittliche Vorgang wurde gedacht, konstruiert, gewissermaßen a priori deduziert, es wurde eine ideelle Handlung ersonnen, die allein für die Folge der uns vorgeführten individuellen Begebenheiten maßgebend war. Ein Stück Leben wird zum Symbol eines nach feststehenden allgemeinen Prinzipien sich vollziehenden ethischen Ereignisses schematisiert, allgemeine Prinzipien werden als Regel alles Geschehens in die Fülle des vom Dichter aufgegriffenen Lebens hineingetragen, kurz, es wird in die Natur hineingedichtet, nicht aus ihr heraus.[2] Da zeigt Uhland dem jungen Dichter den umgekehrten Weg. Hebbel sieht auf einmal die Kluft zwischen dem Treiben seiner Marionetten und dem in seiner natürlichen Unmittelbarkeit und überzeugenden Treue das Herz ergreifenden

---

[1] Zu Uhlands Einfluß vgl. V. xv; VII. xxxix, xl. Fries (52 u.) zitiert 2 Stellen (T. 5983 und 5765), in denen Hebbel von Schiller und Uhland sagt, sie haben auf ihn gewirkt, wie kein anderer Dichter. T. 2425 sagt Hebbel, Hoffmann sei der erste gewesen, der ihn auf das Leben, als die einzige Quelle echter Poesie hinwies.

[2] Durch Uhland gewann Hebbel „das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein- sondern aus ihr heraus dichten müsse". Von der Erfassung „des ersten und einzigen Kunstgesetzes", daß die Kunst „an der singulairen Erscheinung das Unendliche veranschaulichen" solle, glaubt er noch weit entfernt gewesen zu sein, aber dennoch das Ziel „früher erreicht, als erkannt" zu haben (T. 136 47/57, vgl. T. 126 und V. xxxix ff.). Zu den Aus-

Leben, dessen warmen Hauch UHLAND ihn fühlen, dessen Herzenstöne er an sein Ohr schlagen läßt. In diesem Leben zeigt der Meister ihm den großen ethischen Gehalt auf, von dem HEBBEL bis dahin ausgegangen war.[1] Nicht aus der Metaphysik ist das Leben herauszudestillieren, aus dem Leben selbst soll sie hervorgehen. HEBBEL gibt diese Bestimmung später wörtlich: „Es kommt bei philosophischen Dramen Alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob umgekehrt das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll" (XI. 38 22/4). Man beachte den Gegensatz von „hervorgeht" und „hervorgehen soll". 1835 schreibt er in seinem Aufsatz über KÖRNER und KLEIST und im Tagebuch, die Dichtkunst solle das Leben in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. „Wir wollen den Punct sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es, als einzelne Welle, sich in das große Meer unendlicher (im Tgb. „allgemeiner") Wirkung verliert" (IX. 34 29ff., T. 110). Dies bedeutet bezüglich der Art der Verkörperung der in der Dichtkunst darzustellenden Ideen[2] die Gewinnung des späteren Standpunktes. Das ist UHLANDS Geschenk.

α) Die „Gebrochenheit des Lebens".

Man vergleiche die an die dramatischen Dichter gerichtete Stelle aus der Vorrede zur Mar. Magdl.: „wo Euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegen tritt und zugleich in Eurem Geist, denn Beides muß zusammen fallen, das Moment der Idee, in

führungen WERNERS über eine in HEBBELS Gedichten 1831 hervortretende neue Stimmung (VII. XL) sei an des Dichters Bemerkungen über die Verzweiflung erinnert, in die UHLAND ihn trotz aller eingeflößten Bewunderung stürzte (T. 136 46/7. 34/5). Ein Fall des Hineindichtens in die Natur findet sich in der Romanze VII. 26/8. Vgl. dazu T. 538 2. Abschn.

[1] HEBBEL nennt seine Gedichte, die er „nachleierte", bis UHLAND ihn aufweckte, „Treibhauspflanzen", die es nie zu Geruch und Geschmack bringen, und preist UHLAND, weil dieser ihn verschmähen ließ, was ihm bisher als Höchstes gegolten hatte, die Reflexion (T. 136 21/23). Es bezieht sich dies auf HEBBELS Gedichte, doch ist kein Grund vorhanden, es nicht auch auf die erzählenden und dramatischen Dichtungen auszudehnen; man kann nicht sagen, daß die Wirkung der neu gewonnenen Einsicht sich nur auf einen Teil der Tätigkeit HEBBELS erstreckte und im übrigen einfach ausgeschaltet wurde.

[2] Welcher Art diese Ideen sind, ist eine andere Frage, die uns hier nichts angeht.

Digitized by Google

dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es“ usw. XI. 45 u. 46 o. und die Distichen VI. 448 o. Was unter dem „Moment der Idee“ früher und später zu verstehen ist, habe ich zur Genüge auseinandergesetzt; der Unterschied ist hier, wo es sich um ein Gestaltungsprinzip handelt, gleichgültig. Es hat, wie sich zeigt, die durch Uhland gewonnene Belehrung und Einsicht mit zur Ausbildung und Entwickelung des für die Beurteilung der späteren Werke äußerst wichtigen Begriffes der „Gebrochenheit des Lebens“ beigetragen. Da, wo eine solche sich zeigt, setzt der echte dramatische Darstellungsprozeß ein, wo der Dichter von den Vorgängen des Lebens selbst ergriffen und gepackt wird.[1] Wenn das Leben nicht in schematisierter, sondern in seiner natürlichen Gestalt allgemeingültige Gesetze offenbaren soll, so muß es von bestimmter Beschaffenheit sein. Die Gebrochenheit selbst muß den Charakter der Notwendigkeit tragen, denn notwendig wird die irdische Verwirklichung des Ideals verhindert, und ferner muß sich ganz von selbst der Ausblick auf die jenseitige Ausgleichung aller Zerrissenheiten und die trostreiche Realisierung des Ideals eröffnen. Dieser ethisch-metaphysische Gehalt, der das Schema der ideellen Handlung bestimmt, soll aus einer individuellen Begebenheit hervorleuchten, die an und für sich schon eine starke Gefühlswirkung erweckt. Diesen Gehalt aber hatte sich Hebbel bereits vor der Berührung mit Uhland erobert, der ihn nur eine neue Art der Verkörperung, das „aus der Natur heraus Dichten“ kennen lehrte, ja er war ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er nicht fürchten durfte, ihn zu verfehlen, wenn er den Lebensvorgängen selbst seine größte Aufmerksamkeit zuwendete.[2]

β) Die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen.

In diesen intimen Beziehungen zur Metaphysik und in der durch sie bedingten Stellung zur Fülle des darzustellenden Lebens liegt

---

[1] Das Kriterium dafür, ob eine Gebrochenheit vorliegt oder nicht, liegt im Gefühl des Dichters selbst; das ist Ansichtssache, kann man sagen. (Von einer Gebrochenheit ist in der Frühzeit die Rede, wenn sittliche Zustände daran verhindert werden, sich zu konstituieren; später, wenn das Individuum notwendig an der Menschheit zugrunde geht, an den Anforderungen, die sie an den Einzelnen stellen muß.) Man sieht schon aus dieser Bestimmung, daß der Dichter das „Moment der Idee“ kaum verfehlen kann.

[2] Die durch Verweilen beim Detail gezeitigte beschauliche Breite fällt zuerst in der „Räuberbraut“ auf.

Digitized by Google

aber auch der Grund eines Widerspruchs, auf den wir bei HEBBEL in der späteren Zeit überall stoßen, und aus dem sich ein gegen ihn zu erhebender und auch erhobener Vorwurf herleitet, der des Widerspruches zwischen Wollen und Vollbringen. So sehr er das Leben als die Quelle aller Poesie bezeichnet, so sind doch seine Dramen erst auf Grund metaphysischer Erwägungen ganz verständlich; er sieht das Leben mit anderen Augen an, als andere Menschen, er betrachtet es durch die Brille seiner Metaphysik. Sein Ziel ist gewaltig und höchst großartig: aus der erschütternden und packenden Darstellung des Lebens soll die absolute Notwendigkeit alles Geschehens uns anblicken, die sittliche Verklärung der Welt hervorleuchten, ihre Evolution zum Ideal, kraft der ihr immanenten Vernünftigkeit und Sittlichkeit. Man denke, was das heißen will! Für sich hat HEBBEL dieses Ziel immer erreicht, und das Recht, die Verwirklichung seiner Absichten in seinen Dichtungen in erschütternder Deutlichkeit zu erblicken, kann ihm nicht bestritten werden.

Der erste, ernst zu nehmende Versuch, der HEBBEL in der neuen Sphäre glückte, ist unstreitig seine Novelle „Barbier Zitterlein", die WERNER mit vollstem Recht und äußerst treffend als Vorstufe zur „Maria Magdalene" bezeichnet (VIII. xx m.) HEBBEL nennt sie 16 Monate nach ihrer Vollendung einen „Novellen-Maikäfer" (VIII. xvi u.); er war damals wohl bereits über ihr Niveau hinausgewachsen, aber wir werden gut tun, diesen „Maikäfer" als Frühlingsboten zu begrüßen.

γ) Grund des Abbrechens der Arbeit am „Mirandola".

Daß der Einfluß UHLANDS HEBBEL die Weiterführung des noch aus der alten Sphäre hervorgegangenen „Mirandola" verleidete, ist leicht zu begreifen. Er wandte sich, wie er selbst sagt, für lange Zeit von SCHILLER ab; was er an ihm geschätzt hatte, den pathetischen Schwung, das mußte ihm nach der Belehrung UHLANDS als ein unnatürlicher Prunk erscheinen, geschraubt und unwahr und um so verwerflicher, als er des korrekten ethischen Hintergrundes entbehrte, denn, nachdem der blendende Glanz verblaßt war, mußte, so kann man wenigstens annehmen, HEBBEL der mangelhafte ethische Gehalt deutlicher werden, den eben jener Glanz verborgen hatte. Mit verächtlichen Blicken mußte er auf seine eigenen pathetischen Ergüsse im „Mirandola" von seiner neu gewonnenen „schwindelnden" Höhe

Digitized by Google

herabschauen, und es ist sehr begreiflich, daß er die begonnene Tragödie liegen ließ und ihrer später mit keinem Worte erwähnte.

d) Spuren eines früheren Planes.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf einige Stellen hingewiesen, die möglicherweise auf einen früheren Plan des „Mirandola" deuten. Vielleicht sollte ursprünglich Gomatzina den Mirandola umbringen. In einem gestrichenen, nächtlichen Monolog Gomatzinas ruft dieser aus: „Weg, weg, blutiges Gesicht!" (V. 332 *6) und in einem gestrichenen Monolog Flaminas drückt diese ihre Besorgnis aus, Mirandola zu verlieren, tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß es ihr jederzeit freistehe, ihm in den Tod zu folgen (V. 331 *6ff.). Flaminas Traum paßt gut dazu und würde dann nicht nur (wie in der von mir konstruierten Weiterentwickelung der Handlung) für sie (sofern sie die angebliche Ermordung Mirandolas durch Räuber als Gomatzinas Tat ansieht), sondern auch tatsächlich in Erfüllung gehen. Gomatzinas Worte: „O Flaminen besitzen — — ein Ausweg — — — Fort, gräßlicher Gedanke —" (V. 20 1/2) gehen zwar nur auf das „Durchbohren" der Freundschaft und das Verführen der Unschuld, aber zu der Träne der Unschuld in der Wagschale des ewigen Richters (ibid. 6/7) kam früher ein „Blutstropfen" am Auferstehungskleide, den alle Weltmeere nicht abwaschen (V. 338 Lesart zu 20 8). Wie schon angedeutet, wäre Gomatzina dann „Bandit" (V. 333 u.) und damit das Gegenbild Karl Moors geworden.

B. Der Brudermord.[1]

I. Hervortreten des Einflusses Uhlands.

Diese Erzählung ist einem Pistolenschuß zu vergleichen; wir sehen weder die Waffe noch den Schützen und können nur aus dem Knall auf beider Vorhandensein schließen. Der von Werner (VIII. xii. m. u.) hervorgehobene Fortschritt von der Breite konstruierter Einzelheiten im „Holion" und „Mirandola" zu einer, auch im „Vatermord" bemerkbaren, beängstigenden Verdichtung ist deutlich fühlbar; der geschilderte Vorgang trägt den Charakter des Über-

[1] Im Anschluß an das über den Einfluß Uhlands Gesagte behandle ich diese Erzählung vor dem noch der früheren Zeit angehörigen „Nachtgemälde" Holion.

stürzten. War dies nun wirklich ein Fortschritt, und was bedeutete er für Hebbel? Wir erinnern uns der Betrachtungen über Uhlands Einfluß: Neue ethische Gesichtspunkte gewinnt Hebbel nicht, aber er lernt die Kunst, im natürlichen, schon an und für sich wirkenden Vorgang die ethischen Ideen hervortreten und diesen selbst als Symbol des sittlichen Weltgeschehens erscheinen zu lassen. Diese Aufgabe, deren Lösung ihm erst im „Barbier Zitterlein" gelang, sieht Hebbel schon, als er den „Brudermord" schreibt, deutlich vor sich, doch fühlt er sich ihr noch nicht vollständig gewachsen. Daher das Streben nach Verdichtung und das Bemühen, nur eine einzige Situation zu bieten, ein Augenblicksbild in grellste Beleuchtung zu setzen und in einem Extrakt ein Symbol des Sittlichen zu bieten. Hebbel verschluckt das Exposé, um nur das Resultat hervorzuschleudern, damit es, in aller seiner Prägnanz und von allem Beiwerk befreit, plötzlich hingestellt, eine möglichst klare und übersichtliche Chiffre der ihm jederzeit vorschwebenden höheren Bedeutung sei. Wie die ethische Bewegung in der Wirklichkeit sich abwickelt, zeigt er nicht, dazu wäre eine detaillierte Handlung erforderlich gewesen, und vor der Ausbreitung dieser weicht er zurück, wohl in der Befürchtung, zuviel in die Natur „hineinzudichten"; jedenfalls war das Hinwerfen des Resultates leichter und dieses selbst als Monogramm des Sittlichen einheitlicher und präziser. Immerhin ist der „Brudermord" ein Fortschritt, der erste Schritt auf neuer Bahn, so dürftig und kläglich er sich auch auf den ersten Blick ausnehmen mag.

2. Tragische Motivierung der Ereignisse.

Die Handlung, die zugrunde liegt, ist sehr einfach und klar, was der Verständlichkeit des Resultates zugute kommt. Zwei Brüder sind es, die um ein Weib ringen. Der als Kutscher verkleidete Bruder Eduards scheint nicht erst, wie Gomatzina, nach heftigem und langem Kampfe mit sich selbst zur Tat geschritten zu sein, sondern, von vornherein ethisch aggressiv auftretend, das Mädchen ohne weitere Umstände geraubt zu haben (VIII. 7 30/2). Jedenfalls liegt ein Frevel vor, um dessen nähere Entstehung sich Hebbel nicht weiter kümmert. In unkenntlicher Verkleidung mußte Eduards Bruder wohl auftreten, auch selbst seinen Bruder nicht erkennen, da beide sonst wohl nicht gleich aufeinander geschossen haben würden. Als der Entführer gefallen ist und die Liebenden sich in

Digitized by Google

die Arme sinken, scheint das Ideal sich verwirklichen zu wollen, aber das Beseitigen aller Hindernisse hat schon ein neues aufgetürmt, Eduard entdeckt, daß er den eigenen Bruder erschossen hat. Dieser Umstand konstituiert den irdisch unlösbaren Konflikt und bedeutet eine völlige Veränderung der Lage, denn Eduard frägt nach der ersten stürmischen Begrüßung nach dem Ruchlosen, der es gewagt, die Rose aus dem Kranz seines Lebens zu stehlen (VIII. 7 30/2), ohne Gewissensbisse darüber zu äußern, daß er einen Menschen getötet hat, oder zu zeigen, daß er den Mord als einen Hinderungsgrund, weiterzuleben, auffaßt. Das Verhältnis der Brüder zueinander aber ist ein viel zu heiliges und würdiges, als daß der, der es auf immer zerriß, weiterleben könnte. Auch an diesem geheiligten Verhältnis hat der Entführer Lauras gefrevelt; indem sich Eduard zum Vollstrecker der Rache macht, lenkt er den Strahl der Vergeltung auf sich zurück und zugleich auf das unglückliche Wesen, das Frevel und Rache entzündete. Es kam, wie sich zeigt, Hebbel darauf an, in diesem Augenblicksbild eine irdisch unentwirrbare Situation zu schaffen, die zugleich jenen Zustand gebiert, der sittlich soweit geklärt ist, daß die ewige Gerechtigkeit eingreifen kann. Diese findet einen Frevler am Ideal der Liebe und, wie man wohl sagen kann, der Bruderliebe vor, der mitten in seinem lasterhaften Tun aufgehalten und zu Fall gebracht wurde, und zwei Liebende, die in dem Unglück, das widrige Schickung, eigener Irrtum und fremde Schuld über sie brachten, fest am Ideal hielten und ihre edle Gesinnung durch freiwilligen Tod, durch gemeinsame Flucht zu Gott, bewährten, wie der Epilog lehrt. Man sieht, Hebbel bringt hinsichtlich des ethischen Gehaltes und der ethischen Motivierung durchaus nichts Neues. Den in der Erzählung geschilderten Vorgang scheint er für äußerst wirkungsvoll gehalten zu haben.

Es hieße Hebbel mißverstehen, wollte man ihm vorwerfen, er habe im „Brudermord“ dem Zufall eine zu große Macht eingeräumt, denn alle Zufälligkeiten, die einen tragischen Verlauf bestimmen, sind der Ausdruck der die Verwirklichung des Ideals im irdischen Kreise verhindernden Notwendigkeit. Man kann auch nicht sagen, daß der Tod des Liebespaares ungerechtfertigt sei. Laura und Eduard tun, was sie als Menschen vermögen; dies aber ist jederzeit etwas, das den Anforderungen, die das Ideal stellt, nicht vollauf genügt. Das „Unendliche“, das Hebbel hier in der „singulairen Erscheinung veranschaulicht“, ist das Weltgesetz selbst, nach welchem das Göttliche ewig im irdischen Kreise getrübt und verwirrt, aber

Digitized by Google

nach Vernichtung des Irdischen aus dessen Trümmern von der Gnade errettet wird (vgl. V. 35 21/4). Trübung und Verwirrung des Guten und Vernichtung des Irdischen führt uns der Dichter vor, damit wir aus ihnen, den Prämissen, zu Trost und Erhebung den Schluß ziehen, daß eine ewige Weisheit und Gerechtigkeit beschwichtigend und erlösend über uns waltet.

C. Holion.

I. Der Schauplatz dieses „Nachtgemäldes".

Bei diesem Nachtgemälde fragt es sich, ob wir hinter dem Dargebotenen einen tieferen Sinn zu vermuten haben und ob die spukhaften Visionen[1] das phantastische Gewand einer sich zunächst verbergenden Bedeutung sind. Ich bin der Ansicht, daß dies der Fall ist, und daß das seltsame Produkt, aus dem Geiste des „Mirandola" hervorgewachsen, uns in jene sittliche Welt der Liebe und Freundschaft führt, die erst in einer höheren Ordnung der Dinge zur Verwirklichung und Vollendung gelangt. Im „Mirandola" treten wir in den irdischen Kreis ein und erlangen einen Ausblick in die Welt des Ideals, die das „glänzende Licht schönerer Tage" (IX. 5 78) durchstrahlt. Gerade umgekehrt verhält es sich im „Holion".

Wer ist Holion? Ein Mensch, ein Sterblicher? Kaum; ihm stößt nichts Irdisches zu, er träumt es nur, und was er, aus dem Traum erwacht, erlebt, das ist nichts Irdisches: die tot geglaubte Braut steht ihm zur Seite, der verloren geglaubte Freund kehrt zurück, ungetrübt lächelt dem Glücklichen die Welt der allem irdischen Unheil entrückten Liebe und Freundschaft. Diese ist es, in der wir uns im Nachtgemälde befinden. Einen Ausblick in sie empfangen wir, wenn wir den irdischen Kreis betrachten, wie ein ferner Lichtstreifen schimmert sie durch die Nacht des Todes, von ihr träumen Mirandola, Flamina und Gomatzina. In der Welt des verwirklichten Ideals träumt Holion von der Erde, vom Reich des „zertrümmernden" Ideals und der idealfeindlichen Gewalten, denen nicht Macht gegeben ist, sich bis in seine reine Sphäre zu erheben und sie zu verwirren.

---

[1] Ähnliches findet sich in einem Hebbel angehörenden, erst neuerdings aufgefundenen Märchen „Die einsamen Kinder", Hamburgische Hausbibliothek. Friedrich Hebbel. 1906 bei Alfred Janssen. Das Märchen enthält manche Gedanken und Wendungen, die wir bei Hebbel wiederfinden. Es dürfte nach den hier zu besprechenden Dichtungen entstanden sein.

Digitized by Google

2. Symbolik dieser Dichtung.

Es ist immerhin beachtenswert, daß Holion nicht träumt, daß der Freund ihm die Braut raubt oder abspenstig zu machen sucht, sondern nur, daß beide ihm von unbesiegbaren, ihm selbst jeden Widerstand raubenden Mächten entrissen und von diesen gequält werden. Gomatzina entreißt auch tatsächlich seinem Freunde nicht die Braut, sondern Freund und Braut werden Mirandola durch feindliche Gewalten entrissen, und diese werfen ihn selbst darnieder. „Welt, wozu hast du mich gemacht", ruft er aus, nicht: „Gomatzina, wozu hast Du mich gemacht". Man könnte die drei Personen, von denen im Holion die Rede ist, als Gegenbilder der drei Hauptpersonen des Tragödienfragmentes auffassen.

Es scheint, daß Holion ein ganzes, lediglich auf Liebe und Freundschaft bezogenes Erdenleben träumt. Zunächst sieht er sich in die traurige Welt der ewigen Unvollkommenheit versetzt. Die Geliebte ist gestorben, der Freund kehrt nicht zurück, unstät schwankt Holion über die Berge. So irrt der Mensch, dessen Herz die Strahlen der Liebe und Freundschaft nicht erwärmen, planlos und trauernd in der öden, feindlichen Welt umher. Da zuckt ein Lichtstrahl auf, eine Ahnung des zu erreichenden Glückes, Holion eilt darauf zu, aber der Lichtstrahl flieht, und der Jüngling verzweifelt daran, ihn je zu erreichen. Gespenster mit Eishänden und Zwerge treten auf und verfolgen ihn. Sie erscheinen am Schluß wieder (VIII. 5 32/3); deuten wir sie als die Ausgeburten der Phantasie, mit denen das geängstigte Gemüt zu seinem eigenen Schrecken die Welt um sich her bevölkert, als die eigenen finstern Gedanken, die den Unglücklichen und Verzweifelnden quälen.[1] Aber rasch verschwinden die häßlichen Gestalten, die nach dem Flammenquell des Lebens Holions griffen und ihm Totengebeine[2] vor die Brust warfen, rosige Engelein, die den Becher der Freude darbieten, treten an ihre Stelle, es wird Licht, laue Lüfte wehen, Musik ertönt, das Glück naht, eine Wolke schwebt heran, in der Holion die Geliebte und den Freund zu erblicken glaubt. Die Wolke kommt näher, deutlicher zeigen sich die geliebten Gestalten, sie winken ihn heran, schon hört er des Freundes Herz schlagen und fühlt Lauras

[1] Vgl. ähnliches im „Brudermord" (VIII. 7 5/6).

[2] Man erinnert sich des Abscheus HEBBELS gegen das Wort „Rippe". Vgl. WERNERS Register zu T. („Rippe").

Digitized by Google

Atem, er will sie umfassen, um sein Glück zu besitzen und das Ideal zu verwirklichen, aber indem er sie an seine Brust zieht, zerrinnen die Bilder der Geliebten in seinen Armen und ein riesiger, weißer Geist schießt auf, das Verhängnis steht in erschreckender Größe da. (Es würde dieses Ereignis etwa der Schürzung des Knotens im Drama entsprechen.) Freund und Geliebte erscheinen wieder, aber nicht, um von Holion umarmt, sondern um von dem mächtigen Geist gequält zu werden, dem sie verfallen sind. Dieser selbst ist die Notwendigkeit, die das Zustandekommen sittlicher Zustände verhindert. Nach HEBBELS späterem Sprachgebrauch könnte man ihn als Zerrbild Gottes bezeichnen, als welches dem die Wege der sittlichen Weltordnung mißverstehenden Menschen, der seine edelsten Bestrebungen vereitelt sieht, die höhere Notwendigkeit des Laufes der Dinge erscheinen muß. Bezeichnend sind die Worte, die der Geist an Holion richtet: „Siehe, du armes Menschenherz, du sollt verlieren, und fühlen, wie der Staub verliert, du sollt brechen und doch nicht gebrochen werden" (VIII. 4 18/20). Das ist das irdische Los des Menschen. Unsichtbare Fesseln lähmen Holion alle Kräfte, den Geliebten beizustehen. Da wälzt sich die blutige „Woge der Vernichtung" vom Himmel herab, „die alles Leben der Natur ab- und sich einpreßt" (ibid. 29/30). Diese Woge ist das große Reservoir alles Lebens, das in sie zurückgesogen wird, um wieder von ihr auszuströmen, und zwar des Lebens, das nicht Geist, das in starre Formen gehüllt ist. Die Woge raubt Holion alle Kraft, sich zu wehren, nicht das Bewußtsein des Vorgefallenen; das Leben der Geliebten hat sie eingesogen, Holion soll sie auf Befehl des Geistes noch verschonen, da dieser den Jüngling quälen will. Man wird hierbei an Mirandolas Schicksal erinnert. Die Woge kommt vom „Himmel" (alles Leben ist im Grunde göttlichen Ursprungs), auf Befehl des Geistes aber peitscht sie ein „Sturmwind" der Erde entgegen, die Erde aber tut sich auf und verschlingt die lebenschwangere Woge, und da sie nun selbst von der Erde verschlungen ist, gebiert sie neues Leben, eine Karrikatur der Schöpfung vollzieht sich, in einem Zerrbilde des Menschenlebens endend. Als ein solches lächerliches und widerliches Schauspiel muß dem am Höchsten Verzweifelnden[1] das Leben erscheinen: „wie Pilze wuchsen

[1] Zu solcher Verzweiflung führt das Leben unter allen Umständen, sofern seine Verklärung im Jenseits nicht berücksichtigt wird, wie ja hier geschieht, wo es sich um einen Blick in die irdische Sphäre handelt.

Digitized by Google

allerlei seltsame menschenähnliche Gestaltlein auf: die tanzten lustig und waren guter Dinge, und sahen nicht auf die Dampfgleichen Schatten, welche sie rings umstanden, und Spiegel in den Händen hielten, in welchen der Tod abgebildet war. Und wenn eine Gestalt Sekunden getanzt hatte, fiel sie zu Boden, winselte, krümmte sich und verging. Und der Geist rief: siehe, du armes Menschenkind, das ist dein Geschlecht, aus Nichts entstehend, um Nichts kämpfend und zu Nichts kehrend ... so werden Jahrtausende tanzen und vergehen, bis endlich die mürben Knochen der Natur zerbröckeln, und ihr Vergehen dem lächerlichen Schauspiele ein Ende macht" (VIII. 5 13/26). Der Geist hat alle Veranlassung, so zu sprechen, denn er ist es, der das irdische Leben zu einem derartigen Schauspiele macht. Die größte Qual für Holion beginnt aber erst jetzt; Laura und der Freund sind tot, die Blutwoge hat ihr Leben eingesogen, da tauchen ihre Bilder auf und zugleich die uns schon bekannten Zwerge und Gespenster mit den Eishänden, die mit Dolchen und feurigen Zangen die geliebten Bilder quälen: Holions eigene Gedanken peinigen zu seiner größten Qual, was ihm teuer ist, er sinkt in den tiefsten Abgrund, in dem er nicht nur am Glück und an der Welt verzweifelt, sondern zu seinem eigenen Entsetzen die verunglimpft, die ihm alles waren. Fürchterlich heulen die geliebten Schatten auf unter dieser Mißhandlung und flehen um Rettung. Aber Holion hat keine Macht mehr, die furchtbarsten aller Gespenster zu verscheuchen, nur „des unendlichen Jammers Erkenntniß" ist ihm geblieben, „Vernichtung, Allerbarmer, Vernichtung", fleht er. Da küßt die Geliebte den Träumer und meldet ihm die Rückkehr des Freundes, Holion erwacht.

Das Ganze ist eine Klage über die idealfeindliche und trostlose Beschaffenheit des irdischen Lebens.[1]

D. Der Vatermord.

1. Die Idee und die Schuldverhältnisse.

Über das Zusammendrängen der Ereignisse in diesem „dramatischen Nachtgemälde" ist dasselbe zu sagen, wie über die gleiche Eigentümlichkeit im „Brudermord" (vgl. V. xv u.). Der

---

[1] Es wäre denkbar, daß ein im Ditmarser und Eiderstedter Boten vom 12. Februar 1829 erschienener „Traum", den Werner im Hebbel-Kalender 1905 Seite 51 ff. veröffentlicht, Hebbel die Anregung zum Holion gegeben hat. Von

Digitized by Google

Ring, der die Welt der Liebe umschließt, erweitert sich und nimmt die Nacht- und Schattenseiten dieses hohen Lebensgutes mit in sich auf.

Die Idee des Stückes wird in der Schlußscene vom Pater und vom Pförtner ausgesprochen: Der Graf Arendel, ein schöner und leichtfertiger Mann, hat Fernandos Mutter Isabella vor Jahren verführt und verlassen. Der Sohn, des Vaters Ebenbild (V. 31 21), hat sich dem Spiel ergeben und die ihm anvertraute Kasse angegriffen; „darum" hat er Hand an sich selbst gelegt und vorher seinen Vater, der nach langjähriger Abwesenheit gerade in dem Augenblick zurückkommt, als der Sohn sich umbringen will, getötet, ohne ihn zu erkennen. Schwer hat dadurch den Vater die Rache ereilt, „denn er ist gefallen von der Hand seines Sohnes" (V. 35 5/30). Der Pater verkündet den allgemeinen sittlichen Gehalt: „Gott, Gott, ich bete dich an im Staube, aber mein Auge ist zu schwach, dem Faden deiner Weisheit zu folgen, um den gute und böse Thaten der Menschen sich reihen, wie Perlen aus Blutstropfen." Wehe dem, der seinen Weg wendet vom Rechten, „und sei es nur für einen Augenblick — die Vergeltung steht, ein starker Schütze, von fern und sendet, wann es ihr gefällt, den Pfeil, welcher nimmer fehlt und für die Ewigkeit verwundet" (V. 35 21/30). Man sieht, wie Hebbel hier den böswilligen Verführer, der die Verführte verläßt, als einen Frevler brandmarkt und ihn besonders für alles das verantwortlich macht, was infolge einer solchen Handlungsweise über das der Verbindung entsprungene Kind hereinbricht.

Die Spielsucht und der Leichtsinn Fernandos sind ganz gewiß als väterliches Erbteil zu betrachten. Der Sohn ist des Vaters „Ebenbild", er hat, durch das Spiel verführt, die Kasse veruntreut und „darum" den Vater getötet (V. 35 17/21). Fernando nennt den Grafen seinen „Henker", der ihn schon im Mutterleibe gebrandmarkt hat (V. 33 33/4, 34 1), er spricht, bevor dieser auftritt, von einem „hämischen Teufel", der ihm das Leben entwendete (V. 32 31/2), und redet den Vater in visionärem Zustande als eben diesen hämischen und „tückischen" Teufel an (V. 33 12/5. 19/20). Jedenfalls empfindet er seine eigenen Missetaten und den Makel seiner Geburt als eine Schuld des Vaters.

---

einer innern Verwandtschaft beider Produkte ist keine Rede, doch könnte der „Traum" Hebbel veranlaßt haben, nun auch seinerseits mit einem ähnlichen Stück hervorzutreten.

Digitized by Google

a) Scheinbare Abhängigkeit der Schuld der Männer von der Verzeihung der Mutter.

An der für Fernando verhängnisvollen Schuld des Vaters ist die Mutter nicht unbeteiligt, doch hat der Sohn mit ihr nicht abzurechnen und es bisher auch noch nicht getan; für ihn ist das Unglück der Mutter eine Schuld des Vaters. Bringt er diesen um, so schießt er schon über das Ziel hinaus und wird zum Vatermörder; der vom Grafen erbetenen und von Isabella stillschweigend gewährten Verzeihung bedarf es nicht erst, um ihn zu einem solchen zu machen. Man denke an den „Brudermord", wo auch zunächst ein Unbekannter getötet wird, und das bloße Wiedererkennen, das Konstatieren der Tatsache, daß der Ermordete der Bruder des Täters ist, hinreicht, diesem die Augen zu öffnen und ihn begreifen zu machen, daß seines Verweilens auf der Erde nicht mehr ist. Diese Verzeihung genügt nicht, um die dem Ideal zugefügte Beleidigung, den Frevel gegen Gottes Gebot (das im Stich Lassen Isabellas nach erfolgter Verführung), zu annullieren, denn die Tragödie ist kein Austrag von Privatangelegenheiten; der Satz volenti non fit injuria gilt nicht vor dem Forum der Ewigkeit. Weder vermag also die Verzeihung die Schuld des Grafen aufzuheben, noch eine Kumulierung der Schuld Fernandos zu der eines Vatermörders zu bewirken, wenn auch Hebbel alles auf diese Verzeihung hinausspielt. Fernando darf sie gar nicht erst abwarten, er müßte nach der Entdeckung, wer der Tote ist, sich etwa mit dem Ruf töten: „Da liegt der Verführer meiner Mutter und mein Henker, stirb nun auch Du, Vatermörder und Sohn dieses Elenden", denn seine Tat enthält einen persönlichen Überschuß, einen Erdenrest, sie bedeutet wieder eine Verwirrung des sittlichen Zustandes, die nun ihrerseits der Korrektur bedarf. Dieser Einsicht verschließt sich Fernando zunächst.

b) Notwendigkeit, Isabella mit in den Konflikt hineinzuziehen.

Wenn er nun aber korrekt handelte, was geschähe dann mit Isabella? Sie hätte zwei Tote zu beweinen und zu begraben, und den Selbstmord, den sie dann noch immer ausführen könnte, würde man nicht recht verstehen; sie könnte wohl aus dem Leben scheiden, es wäre aber nicht einzusehen, wie sie durch einen unlösbaren Konflikt aus dem Leben gedrängt würde. Sobald ihr aber die

Lösung der Frage: Vatermörder oder nicht? zugeschoben werden kann, wird ihr Geschick aufs engste mit dem der beiden Männer verknüpft und sie selbst vor einen irdisch unlösbaren Konflikt gestellt: dem Geliebten kann sie (nach den Grundsätzen der transzendenten Psychologie HEBBELS, wenn man so sagen darf) nicht fluchen, und indem sie ihm verzeiht, treibt sie den Sohn in den Tod; sie wälzt die Schuld des Vatermordes auf ihn. Damit fühlt sie sich schuldig an seinem Tode und springt prompt in den Wildbach, wodurch sie zugleich die Folgen ihres Unglückes, das des Grafen Schuld über sie brachte, auf sich nimmt. Dies zu tun, ist um so dringlicher, als der Graf ja mit um ihretwillen gefallen ist (Fernando tötet seinen Henker und den Verführer seiner Mutter). Dies alles funktioniert, wie man sieht, tadellos. Die Kumulierung der Schuld des Sohnes zu der eines Vatermörders durch die von der Mutter gewährte Verzeihung war also nötig, um Isabella mit hineinzuziehen und den im Sinne der ewigen Gerechtigkeit befriedigenden Austrag der Sache herbeizuführen. Freilich ist diese Kumulierung nur eine scheinbare, sie ist nur motorisches Motiv für das Hereinbrechen des Verhängnisses über Isabella. Fernandos Argumentation: „Mutter, ich werde zum Vatermörder, wenn Du ihm vergiebst", hört sich ja ganz gut an und gibt dem Konflikt eine schwungvolle Wendung, aber sie deckt diese Wendung nur sprachlich, das Überzeugende hängt lediglich zwischen den Worten und fällt heraus, wenn man diese schärfer ansieht. HEBBEL überspringt seine eigenen strengen Grundsätze und verhüllt diesen Akt durch ein sehr notdürftiges psychologisches Moment. Heddes „derbe und hitzige" Kritik, um die HEBBEL ihn bittet, hätte hier einsetzen müssen (V. xv u.).

Aber damit ist der „Vatermord" nicht abgetan; es muß versucht werden, alle Widersprüche, soweit es möglich ist, aufzulösen, und eine Erklärung des Defektes in der tragischen Motivierung zu geben, dessen sich HEBBEL bewußt gewesen sein dürfte.

c) Fernandos Selbstentsühnung. Schuld des Grafen.

Es ist bemerkenswert, daß Fernando erst nach erfolgter Verzeihung es für nötig hält, sich zu töten, obwohl wir ihn vor dem Auftreten des Grafen bereit sehen, dies zu tun, und zwar, weil er die anvertraute Kasse geplündert hatte. Die Defraudation, eine Folge des Spieles, ist, wie bereits gesagt, in seinen Augen eine Schuld des Vaters, die, wiewohl nur ideell, mit dessen Ermordung

Digitized by Google

aus der Welt geschafft ist, wenn sie auch für Fernando praktisch weiterbesteht. Die Meinung, trotz dieses praktischen Weiterbestehens am Leben bleiben zu können, ist also nicht unsinnig, da es sich hier um eine rein ethische Bewegung und Verschiebung der Schuldverhältnisse handelt und die juristische Seite der Angelegenheit unter keinen Umständen in Betracht kommen kann. Dieses Motiv der Selbstentsühnung durch Ermordung eines anderen kehrt später bei Hebbel wieder. Eine solche Selbstentsühnung glaubt der Sekretär in „Maria Magdalene" dadurch bewirkt zu haben, daß er Leonhard tötet (P. 114ff.). Auch Gyges tötet m. E. den Kandaules aus einem Bedürfnis nach Selbstentsühnung und fühlt sich durch die Tat, wie der Sekretär, gereinigt; durchaus selbstbewußt tritt dieser dem Meister Anton entgegen, und ebenso selbstbewußt und voll des Gefühles der Berechtigung reicht Gyges der Königin die Hand zur Vermählung. Freilich laden beide eben durch ihre Tat neue Schuld auf sich, d. h. sie machen sich zum Werkzeug einer Rache, die auf sie zurückfällt.

Von der Schuld der Defraudation glaubt sich also Fernando gereinigt zu haben und er gibt dadurch seine sehr richtige Ansicht zu erkennen, daß er ein Recht hatte, den Vater für alle Folgen seiner Schuld (Verführung und Verlassen Isabellas) zur Verantwortung zu ziehen und büßen zu lassen. Freilich eine sonderbare Auffassung, denn was kann der Vater dafür, daß der Sohn ein Lump wird, wenn er auch von einer gewissen Verantwortung nicht frei zu sprechen ist. Es ist indessen immer zu bedenken, daß es die Welt der Liebe ist, in die uns Hebbel führt, und daß die auf das Ideal der Liebe bezogenen Forderungen die dominierenden, allen anderen übergeordneten, sind. Die Schuld des Grafen ist ideell eine einzige, ungeteilte: er hat Isabella verführt und sie böswillig verlassen. Hebbel spaltet diese Schuld in eine gegen die Mutter und in eine gegen den Sohn gerichtete. Diese letztere macht den Grafen zum Henker des Sohnes, der sich durch den Vater bereits im Mutterleibe geschändet sieht; die Defraudation ist anzusehen als das in die Erscheinung Fallen des Makels der Geburt, für den der Vater haftbar ist.

α) Irreparabilität des Konfliktes.

Noch ein Punkt ist zu berücksichtigen. Isabella ist der Ansicht, daß „noch alles gut werden kann" (32 13) und der Graf hält Fernando

Digitized by Google

mit den Worten vom Selbstmord zurück: „tödtlich willst Du eine Wunde machen, die vielleicht noch nicht unheilbar ist“ (33 10/1). Allerdings kann alles noch gut werden, wenn man die Sache rein äußerlich betrachtet. Der Pförtner erzählt dem Pater von Fernandos Veruntreuung, „dieß konnte nicht verborgen bleiben und sollte morgen durch Commissarien untersucht werden“ (35 17/9). Selbstverständlich ist der Graf ein reicher Mann, der sofort in seine Reisekasse gegriffen und die fehlende Summe ersetzt haben würde, um den Sohn vor der Schande zu bewahren. Kann man nun sagen: indem der Graf Fernando vom Selbstmord abhält, ist ein sittlicher Zustand im Begriffe, sich zu verwirklichen? Denn das würde allein im ethischen Sinne heißen: alles kann noch gut werden. Davon ist gar keine Rede. Der Graf kann nicht dadurch, daß er in die Tasche greift, seine Schuld aufheben, und Fernando hört nicht auf, ein Lump zu sein, wenn der Vater die unterschlagene Summe ersetzt. Die Situation ist ethisch durchaus irreparabel; wäre sie es nicht, dann wäre Fernandos dunkler Trieb, den Unbekannten zu töten, die Wirkung derjenigen Notwendigkeit, welche die Verwirklichung sittlicher Zustände verhindert, womit alle Freiheit des Handelns aufgehoben und das Kontrahieren der Schuld vom Willen des Menschen durchaus unabhängig sein würde. Jede Zurechnung müßte aufhören. Das entspricht aber HEBBELS Ansichten ganz und gar nicht.

Es ist ferner zu bedenken: Wenn noch alles gut werden kann, so kann bis zu eben diesem Augenblick eine Schuld noch nicht kontrahiert sein. Man denke an „Mirandola“; bis zu dem Augenblick, in dem Gomatzina, obwohl er liebt, bei Flamina zu bleiben verspricht, ist niemand schuldig; bis dahin kann noch alles gut werden. Indem er aber beschließt, zu bleiben, ist es mit dieser Aussicht vorbei und zugleich kontrahiert er seine Schuld. Könnte also im Vatermord noch alles gut werden, wenn Fernando den Grafen nicht tötete, so wäre bis zu dem Augenblick, in dem der Schuß fällt, niemand schuldig, auch der Graf nicht. Damit dürfte die Ansicht, daß ein befriedigender Ausgang ohne blutige Opfer möglich war, ad absurdum geführt sein. Ich will bemerken, daß auch im „Brudermord“ ein solcher Ausgang unmöglich ist; hätte Eduard seinen Bruder erkannt oder dieser ihn, und wäre nicht geschossen worden, so wären damit die ethischen Differenzen keineswegs ausgeglichen gewesen.

β) Symbolische Bedeutung der zwischen Vater und Sohn sich abspielenden Vorgänge.

Wie wir sahen, erfolgt die Ermordung des Vaters zu Recht und notwendig.

Hebbel läßt Fernando zunächst einen Unbekannten töten, er läßt eine Tat ausführen und schickt die Motivierung derselben hinterher; nicht Fernando weiß genau, was er tut, sondern Hebbel allein weiß es. Einem ähnlichen Falle begegneten wir im Mirandola; die Gründe, die ihn dazu bestimmten, Räuber zu werden, konnten sich in ihrer Gesamtheit lediglich im Bewußtsein des Dichters zusammenfinden, nicht im Bewußtsein dessen, der durch sie bestimmt werden sollte. Hier, im „Vatermord", liegt die Sache etwas günstiger, denn Fernando ist wenigstens imstande, hinterher die Gründe aufzuzählen, die ihn bestimmt haben würden, den Vater zu töten, wenn er gewußt hätte, wer in dem Unbekannten vor ihm stand.

Man sieht hieraus und aus dem über die Veruntreuung Gesagten (288 m.), wie weit man sich vom Boden des uns Geläufigen und natürlich Erscheinenden entfernen muß, wenn man den Jugendwerken Hebbels ihr Eigenstes abgewinnen will; man muß sie symbolisch betrachten. Tut man dies nicht, so erscheinen auch das plötzliche Auftreten des Vaters und Fernandos völlig unmotivierte Mordlust als sehr unwahrscheinliche Zufälle.

α_1 Notwendigkeit des Erscheinens des Grafen.

Von Hebbels ethischem Standpunkte aus betrachtet, gewinnen die Ereignisse eine tiefere Bedeutung. Fernando hat die Schuld des Vaters sein Leben lang mit sich herumgetragen, und es ist schließlich der unentrinnbare Augenblick gekommen, in dem er unter der ihm aufgebürdeten Last zusammenbricht, der väterliche Frevel zeitigt seine Früchte und indem er sich für den Sohn in den zerschmetternden Strahl verwandelt, muß er auf den Vater zurückfallen, wenn nicht alles Leben als ein Hohn auf die ewige Gerechtigkeit erscheinen soll. Der Vater muß also unter allen Umständen herbei und er muß von der Hand des Sohnes fallen, damit wiederum diesen sein Geschick ereilen kann, denn der Sohn muß das durch fremde Schuld auf ihn gehäufte Unheil tragen und auf sich nehmen, es zerstört ihn ebenso, wie den, der es über ihn brachte, wenn ihm auch das Geschick einen seiner rächenden Pfeile zur Verfügung stellt, und wenn er auch einen Schuß mit dem nie fehlenden Bogen der gerechten

Digitized by Google

Vergeltung frei hat. Der Vatermord und seine zerstörende Rückwirkung liegen also in der Luft, die ethischen Ereignisse haben sich zusammengetürmt wie Gewitterwolken, alle Bedingungen einer vernichtenden Explosion sind hergestellt, und es frägt sich nur noch, in welcher Weise diese erfolgt.

β, Instinktives Handeln Fernandos.

Hebbel läßt absichtlich Fernando kein Bewußtsein seiner Tat haben; hätte sich der Unbekannte zu erkennen gegeben, so hätte Fernando ihn trotzdem umbringen und die Gründe, die er hinterher findet, vor der Tat herbeiziehen können, aber der Dichter hätte sich dann um einen starken Effekt[1] (um nicht zu sagen: Knalleffekt) gebracht, und vor allem wäre der Eindruck des Schicksalsmäßigen, Unentrinnbaren, den der Dichter beabsichtigte, nicht so stark hervorgetreten, der Eindruck, daß eine höhere Weisheit, die Geschicke der Menschen zusammenschlingend, sie selbst zu einem bestimmten Ziele treibt, ohne daß sie darum wissen, daß sie tun, was sie nach höherem Ratschluß tun müssen, ohne es zu wollen, und daß sie getrieben werden, wo sie zu treiben glauben. Tötete Fernando wissentlich seinen Vater, so gewänne seine Tat den Charakter des persönlich Gewollten, die individuelle Kontur, die z. B. bei Karl Moor zu grell hervorstach, würde ihn mit einer Plastik ausstatten, die seine Wirkung als untergeordneter Teil eines Ganzen zerstörte. Hebbel hat sich bemüht, den Einfluß der höheren Macht, die Fernandos Hand lenkt, an ihm sichtbar werden zu lassen: er handelt in einem visionären Zustande, wie die Bühnenanweisungen vorschreiben, er redet scheinbar irre, aber er spricht unter dem Einfluß der erwähnten Gewitterstimmung, er ahnt das Unausbleibliche und den ethischen Zusammenhang, ohne sich darüber klar zu sein, er handelt nicht, sondern er läßt eine höhere Macht in sich handeln. Es ist dies zweifellos ein Fortschritt, zu dessen Würdigung wir uns des über den Einfluß Uhlands Gesagten erinnern wollen.

---

[1] Daß der Ruf der Mutter: „Abscheulicher! Es ist Dein Vater!“ uns nicht im geringsten zu erschüttern vermag, sondern uns ein Kopfschütteln oder ein Lächeln abnötigt, kommt nicht in Betracht; für Hebbel war er jedenfalls ererschütternd. Wir müssen, um Gehalt und Komposition des Ganzen zu würdigen, dergleichen Naivitäten und Ungeschicklichkeiten übersehen und das Dargebotene nehmen, wie es gemeint ist.

Digitized by Google

2. Ethische Motivierung.

a) Duplizität der Schuld des Grafen und der Rache des Sohnes.

Wie Fernando, so muß auch die Mutter das durch die Schuld des Grafen über sie gebrachte Unheil auf sich nehmen. Gleichwohl sind beide berechtigt, eine Rache an dem, der sie ins Unglück stürzte, auszuüben. Die Mutter kann in diesem Sinne nicht aggressiv werden; das würde der Stellung, die HEBBEL dem Weibe anweist, nicht entsprechen. Sie verhält sich auch vollständig passiv, und Fernando ist es, der den gegen sie gerichteten Teil der Schuld des Grafen an diesem rächt, er handelt für sie, und auf sie fällt notwendig der Strahl dieser Rache zurück, wie auf Fernando, was ja der Duplizität der Wirkung der Schuld des Grafen durchaus entspricht. Isabellas Benehmen ist völlig korrekt; indem sie dem Grafen weder ausdrücklich verzeiht, noch Fernando flucht, tut sie, was in ihrer Lage von einer Geliebten[1] und von einer Mutter erwartet werden kann.

Aus Liebe hat sie sich seinerzeit dem Grafen hingegeben, Liebe ist es, die ihr den Mund verschließt, als Fernando sie beschwört, dem Verführer zu fluchen, und Liebe zu ihrem Kinde ist es, die sie abhält, Verwünschungen gegen den Mörder ihres Geliebten auszustoßen.[2] Nun aber muß die für sie geübte Rache auf sie zurückfallen. Diese Rache, die im Namen der ewigen Gerechtigkeit genommen werden mußte, lief nicht direkt, sondern durch den Sohn, und auf demselben Wege wendet sie sich auf die Mutter zurück; sie verzehrt sie erst, nachdem sie den Sohn vernichtet hat. Das Zuviel, das Fernandos Rache enthält, und das die Mutter ihn begreifen macht, vernichtet den Sohn um ihretwillen, denn er handelt für sie. Das sieht sie ein; sie fühlt sich schuldig am Tode des Sohnes und beeilt sich, der ewigen Gerechtigkeit den geschuldeten Tribut zu entrichten, indem sie in den Wildbach springt. Der

---

[1] Daß sie bereits Großmutter ist, darf uns nicht stören; sie selbst sagt, sie liebe den Grafen noch „feurig" (32 1) und gibt dies auch an seiner Leiche deutlich zu erkennen.

[2] Das Wort: „Abscheulicher! Es ist Dein Vater!" (33 29) fällt, bevor Fernando den Grafen als seinen Henker und Verführer seiner Mutter gekennzeichnet und dieser die Entscheidung zugeschoben hat, kann also als ausdrückliche Verwünschung der geübten Rache nicht in Betracht kommen.

Digitized by Google

Zwang des ethischen Geschehens wird an ihr deutlich sichtbar, sie handelt und verhält sich, wie gesagt, durchaus korrekt, aber in demselben Zustande ethischen Hellsehens, in dem Fernando den Unbekannten erschoß; die individuelle Kontur (291 m.) unterdrückt HEBBEL, er verwischt sie: sie handelt in einem Zustande der Exaltation, „wie aus einem Traum" erwachend fährt sie auf, als sie den Schuß hört, aber sie selbst, als individuelle Person, hat, wie sehr auch ihr Verhalten den obwaltenden ethischen Verhältnissen entspricht, keine klare Einsicht in diese, wie ihre an den Pater gerichteten Worte deutlich zeigen: „Der Sohn hat den Vater und sich selbst gemordet — siehe, wie du die Ehre deines Gottes retten magst" (V. 34 30/2). Sie handelt nur als Werkzeug der höheren Weisheit, von der am Schlusse die Rede ist (35 21 ff.).

b) Spaltung der Tat Fernandos in zwei nicht gleichmäßig entwickelte Teile.

In seiner zweiten Eigenschaft (als Rächer der Ehre der Mutter) gewinnt Fernando die Einsicht in das Zuviel, das seine für die Mutter ausgeübte Rache enthält, er soll aber gemäß dem Ausgang des Stückes eine Gesamterkenntnis seiner Tat erhalten. HEBBEL spaltet diese Tat in zwei Teile, die er zum Schluß wieder vereinigt. Durch Weiterentwickelung des zweiten Teiles gewinnt Fernando auch eine Einsicht in den ersten und somit in seine Tat in ihrem vollen Umfange. Das ist es, was HEBBEL uns glauben machen will. Das Gewinnen der zweiten Einsicht wird durch Hineinziehen der Mutter in den Konflikt ermöglicht, aber dadurch wird alles auf den zweiten Teil der Tat (Ausübung der Rache für die Mutter) hinausgespielt und der erste Teil (Ausübung der Rache für sich selbst) beiseite gestellt; die an diesen sich knüpfenden Beziehungen werden abgebrochen, und die ethischen Wirkungen, die er hervorrufen müßte, suspendiert, gar nicht entwickelt, um dann plötzlich am Schluß in ihrem Resultat wieder aufzutauchen. Dieses Resultat wird uns in Fernandos Einsicht, daß er Vatermörder ist, unvermittelt hingeworfen, aber man sieht nicht ein, wie es zustande kommt. Wenn nun die Mutter dem Grafen geflucht hätte? Durch welche Umstände hätte dann Fernando eine Einsicht in das Zuviel des ersten Teiles seiner Tat erlangen können? Derartige Umstände sind gar nicht vorhanden für ihn, der alles von der Verzeihung der

Mutter abhängig macht und der Ansicht ist, kraft derselben als ein Rehabilitierter weiter leben zu können, ohne Vatermörder zu sein. Selbstverständlich kann die Mutter dem Grafen nicht fluchen, und HEBBELS Darstellung ist hierin durchaus korrekt, ich werfe die Frage nur auf, um zu zeigen, daß die Erkenntnis dessen, was der zweite Teil seiner Tat für Fernando bedeutet, nicht hinreicht, ihm auch eine Erkenntnis des ersten Teiles derselben zu eröffnen. Pater und Pförtner, die die sittliche Idee des Stückes aussprechen, würdigen Fernandos Tat in ihrem vollen Umfange. Auch bei Fernando müssen wir die volle Einsicht in seine Tat annehmen; schon daß er sich „Vatermörder“ nennt, setzt voraus, daß er sie gewonnen hat. Das Postulat ist vorhanden, das Resultat wird uns unvermittelt hingeworfen, aber der nähere Hergang bleibt dunkel, eine Lücke bleibt bestehen, wie nahe wir auch Postulat und Resultat aneinander zu rücken vermochten. Was sie verbindet, ist nur eine notdürftige sprachliche Brücke, die uns in dem Wort „Vatermörder“ dargeboten wird. Aber diese sprachliche Brücke hält nicht Stand, sie bricht zusammen, sobald man sie prüft. Die durch den Gang der Handlung bedingte Spaltung der Tat in zwei Teile, die sich später wieder vereinigen, führt zu einem Fehler in der Motivierung. Außerdem ist der auf diese Unterscheidung aufgebaute, entscheidende Vorgang zwischen Mutter und Sohn zu vieldeutig und abrupt, um den Mittelpunkt eines großen Konfliktes abgeben und ein durchsichtiges und verständliches Symbol der Verhältnisse sein zu können, die HEBBEL uns deutlich machen will. Für HEBBEL selbst war er natürlich ein solches Symbol.

3. Einfluß UHLANDS. Erklärung der Lückenhaftigkeit der Motivierung.

a) Das im Mittelpunkt der Handlung stehende psychologische Moment.

Auf das rein psychologische Moment in der Unterscheidung zwischen „Vater“ und „Henker und Verführer“ baut HEBBEL die Lösung auf; das unmittelbar Mitzuerlebende, das ihm durch UHLANDS Belehrung auf eine so eminent bedeutungsvolle Höhe gehoben wurde, wird im „Vatermord“ zum Dolmetscher des Sittlichen, ja zugunsten des dem warmen Leben entquollenen, psychologischen

Momentes sehen wir ihn den Schematismus des exakt funktionierenden Betriebes einer streng ethischen Motivierung auflockern.

b) Ausschaltung der Wirkung des Zufalls durch Verlegung der Verwirrung des sittlichen Zustandes in die Vorgeschichte.

Noch ein Punkt scheint mir von Wichtigkeit zu sein. HEBBEL bemüht sich, im Anschluß an UHLAND, aus der Natur heraus zu dichten, nicht in sie hinein. Im „Mirandola“ sahen wir drei tugendhafte Menschen bestrebt, einen sittlichen Zustand in ihrem Kreise zu verwirklichen. Was sie daran verhinderte, waren Schickungen, und insbesondere mußte HEBBEL die Erkrankung des alten Mirandola als ein geradezu krasser Zufall erscheinen, und eben dieser Zufall war es, der die Katastrophe herbeiführte. Von einem solchen Zufall aber alles abhängig machen, heißt auch in die Natur hineindichten, selbst wenn man ihn als Symbol derjenigen Notwendigkeit auffaßt, die die Konstituierung sittlicher Zustände auf Erden verhindert. Im Gegensatz hierzu sehen wir im „Brudermord“, wie im „Vatermord“, nicht, wie sittliche Zustände durch Zufall und Irrtum verwirrt werden, sondern die uns vorgeführten Zustände sind bereits verwirrt, wenn wir sie kennen lernen, und HEBBEL zeigt uns lediglich ihre sittliche Klärung. Rein ethisch gefaßt, muß zwar die Verwirrung erfolgen, aber nicht in ganz bestimmter Art und Weise; man kann nicht sagen, wie sie erfolgen muß. Die sittliche Klärung muß auch erfolgen, aber hier ist das Wie ein ganz bestimmtes. Also: Der alte Mirandola muß nicht sterben, Mirandola muß Gomatzina nicht herbeirufen und dieser muß nicht bleiben, aber der Graf Arendel muß herbei, wenn der Sohn sich seinetwegen töten will, und er muß von der Hand des Sohnes fallen. Ebenso muß Eduard hinzu kommen, wenn sein Bruder die Braut entführt, und ihn töten. Die Verwirrung selbst verlegt HEBBEL in die Vorgeschichte; sie ist als gegebene Tatsache hinzunehmen.

E. Der Maler.

I. Die Idee und ihre sonderbare Einkleidung.

Auf den in dieser Novelle deutlich hervortretenden Einfluß E. T. A. HOFFMANNS und anderer weist WERNER VIII. XIII. ff. hin

und legt ebenda die Grundidee klar: „Der Künstler so , das Ideal, das ihm vorschwebt, wohl sehnsuchtsvoll verlangen, al er nicht im wirklichen Leben besitzen" (XIII u.).

Wir sehen hier den aus der Idealwelt der reinen L ebe hervorgegangenen Ideenkreis abermals durch ein neues Momer t bereichert und weiter ausgebaut: Die Stellung des Künstlers zur Liebe wird erörtert. Es ist in der Novelle allerdings nur vom Maler die Rede, aber es ist kein Grund, einzusehen, warum gerade dieser eine Sonderstellung unter den Künstlern einnehmen soll. Wir sind durchaus berechtigt, das über den Maler Gesagte zu verr llgemeinern und auf den Künstler überhaupt zu beziehen (vgl. T. 350). HEBBEL würde später die Frage nach der Stellung des Künstlers zur Liebe nicht im Sinne des „Malers" beantwortet haben; er hat sich ihr überhaupt nicht wieder zugewendet und schon daraus ist zu entnehmen, daß er für den Künstler eine exzeptionelle Stellung nicht beansprucht. Hier tritt der Künstler hinter den Menschen zurück, dieser steht im Vordergrund, und was einem jeden recht ist, muß auch dem Künstler billig sein. Anders im „Maler". Aber wenn wir diese Novelle nur als ein schlichtes Bekenntnis der Meinung auffassen, daß der Künstler innerlich zugrunde gehen muß, wenn Allzumenschliches in sein Herz einzieht, wenn er, statt im reinen Geiste, im Staube anbetet, so kommen wir über zwei Reste nicht hinweg. Es bleibt die Frage offen, warum sich das so verhält, und ferner müssen wir die höchst sonderbare Form, in der uns der Dichter seine Ansicht verkündet, ohne nähere Erklärung als lächerlichen Aufputz hinnehmen.

Zunächst ist zu bedenken, daß „Stellung zur Liebe" beim jungen HEBBEL gleichbedeutend ist mit „Stellung zum sittlichen Ideal", und daß der Grund, der es dem Künstler verbietet, die Geliebte zu besitzen, in derjenigen exzeptionellen Stellung liegen muß, die er zum Ideal einnimmt. Daß HEBBEL in den Jugendarbeiten nur Eigenstes bietet, kann man kaum bestreiten, das Gewand freilich, in das er es kleidet, ist der seiner Zeit geläufigen Literatur entlehnt, und daß er sich im „Maler" besonders tief in ein solches Gewand gehüllt hat, ist leicht ersichtlich. Aber das erklärt noch nicht alle die Sonderbarkeiten, die uns vorgesetzt werden. Man denke: der alte PERUGINO in Frankfurt am Main, auf dem Arm einen lahmen, heulenden Pudel, den er beständig zwickt, dazu ein wüstes Gelächter ausstoßend, um den nächtlichen Gesang seiner Tochter zu übertönen, und in dieser Umgebung der junge RAFFAEL. Das ist so unmöglich, stil-

Digitized by Google

widrig, ja verrückt, daß selbst ein Wesselburener Kirchspielschreiber hätte Anstand nehmen müssen, es zu veröffentlichen, wenn der sonderbaren Geschichte nicht eine tiefere Bedeutung zugrunde läge.

2. Bedeutung Raffaels.

Was zunächst Raffael betrifft, so gilt er Hebbel später als der bedeutendste aller Maler, der auf dem erhabensten Gipfel der Vollendung siegreich thront, und sein Name als der Ausdruck des höchsten bildnerischen Könnens und des edelsten und reinsten Strebens. Raffael ist das nicht wieder erreichte Ideal eines Malers. Schon im „Mirandola" ist von ihm die Rede und von seinen Madonnenbildern als den wunderbarsten Gemälden, die je geschaffen worden sind (V. 9 19/22). Er erscheint also bereits dem jungen Hebbel als der größte bildende Künstler, als die Personifikation vollendetsten Schaffens, und was von ihm gesagt werden kann, muß allgemeine Gültigkeit für den Künstler überhaupt besitzen.

Raffael empfängt von seinem Lehrer Perugino die trefflichste Unterweisung, aber die beste Lehre, die dieser ihm zu geben vermag, ist in die Worte zusammengefaßt: „Wehe Dir, wenn Du die Liebe zu einem Weibe, die immer betrügt, nicht aufzulösen vermagst in die Liebe zu Deiner hochherrlichen Kunst!" (VIII. 14 2/4). Ebenso: „. . . schwerer ist die Strafe, welche den Frevler trifft, der in das heitre Reich der Kunst sich eindrängen und zugleich die Freuden des Staubes genießen will. Er schwebt ewig, wie der Paradiesvogel, zwischen Himmel und Erde, kein Tropfen kühlt seine brennende Seele und die Verzweiflung wird ihn zermalmen" (VIII. 10 30/11 2). Perugino weiß dies alles aus eigenster Erfahrung. Er hat geliebt, ohne zu entsagen, sein Weib betrog ihn, die Rache, die er nahm, trug ihm die grimmigste Verfolgung ein, als Flüchtling zog er nach Deutschland, wo er in düsterer, an Wahnsinn grenzender Schwermut sein Leben vertrauert, an der Kunst allein sich aufrichtend. Vor diesem, seinem eigenen Schicksal will er den jungen Raffael bewahren. Als dieser die Tochter des Meisters einmal gesehen hat und in unauslöschlicher Liebe zu ihr entbrannt ist, zieht der weise Lehrer mit dem Mädchen von dannen, ins Kloster, nachdem er vorher Raffael erklärt hat, er werde die Geliebte nie wieder zu sehen bekommen. Hebbel schließt die Novelle mit einem Hinweis auf Raffaels Ruhm und fügt hinzu: „Kein Erdenmädchen hat ihn je wieder so gerührt; er ist verglüht in Sehnsucht nach dem Himmel,

Digitized by Google

wo ihm gewiß zu Theil geworden, die er hier unten so treu geliebt, und all seine schönen Bilder, die ihm ein Engel vorgezeichnet zu haben scheint, sind Abschriften der Einzigen, die er im Herzen trug" (VIII. 15 30/33).

3. Stellung des Künstlers zum sittlichen Ideal. Bedeutung des Kunstwerkes.

Über die Stellung des Dichters zum Ideal und zum Leben haben wir uns schon 136 ff. und 225 ff. verständigt. Wie bereits dort ausgeführt wurde und sich aus den soeben angeführten Schlußworten unserer Novelle ergibt, vermag der Künstler in seinem Werk etwas Idealgleiches hervorzubringen, wenn auch die Verwirklichung des Ideals erst im Jenseits erfolgt. In einem Bilde gestaltet er das Ideal.[1] Er „fischt die Perlen der Ewigkeit aus dem Strome der Zeit", die von ihm dargestellte Welt genießt in seinem Werk „das zweite, schön're Dasein", er ist ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, wie wir sagten. Die Kunst bietet etwas, was das Leben nicht oder doch nur in sehr unvollkommener Weise zu leisten vermag, sie löst die starren Formen auf, die die Realisierung des Ideals auf Erden verhindern, sie vereinigt sie mit dem Geiste. Wie in der späteren Zeit, so dürfen wir bereits für die frühe Periode den Künstler als den Auflöser der Hemmungen bezeichnen, die einem dem Ideal entsprechenden Verlauf der Dinge entgegenstehen, und die Kunst selbst als eine „höhere Art von Tod"[2] oder als Darstellung des „Lebensprocesses an sich" (XI. 3 21), nur bedeutet beides in der Frühzeit etwas anderes, als später: infolge der früher angenommenen Transzendenz Gottes bietet die Kunst ein Bild des Ideals, und der Künstler zeigt in seinem Werk, was er von Gott weiß. Die später behauptete Immanenz Gottes erhebt die Tat des Künstlers zu einem Ereignis an sich, zu einer Äußerung Gottes, und das in der Kunst Erreichte zur Realisierung des Ideals selbst. Die Kunst macht das Leben idealgleich, während sie früher nur zeigt, wie es beschaffen sein muß, wenn es der letzten Verklärung würdig sein soll; sie ist später das Ideal in concreto, früher in effigie.

---

[1] Vgl. 138 u.

[2] „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft" (T. 4421).

4. Stellung des Künstlers zum Leben.

a) Gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Unvollkommenheit der Welt.

Ein Bild des Ideals vermag der Künstler, also auch Raffael, zu geben, und so genießt er, aber nur als Künstler und in seiner Kunst, ein gesteigertes und geläutertes Dasein, er ist der höchsten Seligkeit teilhaftig und führt ein Leben, welches dem nach dem Tode zu erwartenden gleichkommt. Nun ist er aber zugleich ein Mitglied der unvollkommenen Welt, die in die starren Formen geschlagen ist, denen er nur dann entflieht, wenn er in einem Bilde das Ideal gestaltet, und nicht, wenn er als Mensch der Welt gegenübertritt. Bietet sich ihm aber im Leben eine Gelegenheit, die es ihm zu gestatten scheint, den Himmel bereits auf Erden zu besitzen, das Ideal in concreto zu sich herabzuziehen, so wird er sie mit Freuden ergreifen. Da er aber den deutlichsten Begriff von der höchsten Vollkommenheit hat und sich durchaus nicht mit dem „halben Glück“ behelfen kann, weil er das ganze kennt (vgl. IX. 41/2), so wird er die Unmöglichkeit, letzteres auf Erden zu erreichen, viel schmerzlicher empfinden, als jeder andere; die Liebe zum Weibe wird ihn immer betrügen, wie alle irdischen Verhältnisse überhaupt; der „Schmerz“ muß ihn vernichten. (Vgl. VII. 98 „Was mich quält“ und 84/5 o., 137/8 o.) Seine Liebe soll er auflösen in die Liebe zu seiner hochherrlichen Kunst (VIII. 14 3/4). Dies kann er nur als Künstler im Kunstwerk, nicht als Mensch im Leben, denn in der Wirklichkeit ist er aller irdischen Unvollkommenheit preisgegeben. Für ihn kann alles Irdische nichts sein, als ein Rohmaterial, aus dem er in einem Bilde das Ideal gestaltet, als etwas zu Läuterndes und zu Verklärendes. Erblickt er in ihm etwas im ethischen Sinne Vollendetes, so befindet er sich in der größten Täuschung über das Wesen desselben und seine eigene Stellung; er jagt dann einem selbstgeschaffenen, „schönen Wahngebilde seiner Phantasie“ (IX. 15 6) nach, er glaubt eine Göttin zu umarmen und findet ein Weib, der Glorienschein erlischt, sobald er sie berührt, und verwandelt sich in einen Brennesselkranz, und dem in seinen höchsten Erwartungen Getäuschten bleibt nur die Verzweiflung an seinem Glauben.

b) Perugino.

Verzweiflung ist auch Peruginos Los, und vor ihr will er den Schüler bewahren. Er schwebt „ewig, wie der Paradiesvogel, zwischen

Digitized by Google

Himmel und Erde, kein Tropfe kühlt seine brennende Seele und die Verzweiflung wird ihn zermalmen". Immer sieht er den Himmel, das Paradies, vor sich, ewig strebt er ihm zu, aber ebenso fest ist er an die Erde gekettet, der er sich in Verblendung ergab, und die ihm nichts bieten konnte, als Trümmer, aus denen nur die Gottheit das Ideal aufzubauen vermag. Die Erinnerung an die Zeit, da Perugino dem Ideal noch gläubig gegenüberstand, ist für ihn ein ebenso beglückender als schmerzvoller Besitz, dessen der nächtliche Gesang der Tochter ihn teilhaftig werden läßt. Er verbietet ihr das Singen nicht, er flieht nicht vor den Tönen, die eine selige, durch beglückendstes Hoffen ausgezeichnete Vergangenheit in ihm lebendig werden lassen, aber er gibt zugleich seiner Verzweiflung über das Scheitern seiner höchsten menschlichen Wünsche durch wüstes Gelächter und Verursachen des Hundegeheuls Ausdruck. Dieselbe schrille Disharmonie, die er empfand, als die Liebe ihn betrog, schleudert er in die Welt der Erinnerung, dem Höchsten, das in ihr verkörpert zu sein schien, sein greuliches Zerrbild gegenüberstellend und versuchend, durch gräßlichen Hohn die Verzweiflung zu bannen. Das Quälende und Zerstörende der Erinnerung wird von Hebbel sonst nicht hervorgehoben, vielmehr wird die Erinnerung als etwas in hohem Grade Beschwichtigendes und Erfreuliches hingestellt, worauf bereits 71 Anm. 2 hingewiesen wurde. Anders im Gedicht „Erinnerung" VII 67/8, das mit dem „Maler" in Zusammenhang zu stehen scheint. Hier tritt die Erinnerung als „lange dunkle Fee" auf, die den Menschen lockt, ihm einen Himmel vorspiegelnd, und ihn tötet, indem sie ihm die Seele aus der Brust saugt. Das erinnert sehr an Perugino.

5. Deutschland und Italien als symbolisch bedeutungsvolle Gegensätze. Mögliche persönliche Bedeutung des Ganzen.

Seit seiner Flucht aus Italien ist Perugino nicht wieder froh und heiter geworden (VIII. 15 19/20), er fühlt sich vertrieben aus den Gefilden, in denen er im reinen gläubigen Anschauen des Ideals dahinwandeln durfte. Als ein Vertriebener schmachtet er im rauhen kalten Norden, seiner eigenen. Ideale beraubt, irre geworden am Glück, das ihn betrog. Am Ideal selbst ist er nicht verzweifelt, die Kunst hält ihn noch aufrecht,[1] aber sie reicht nur aus, ihn vor

[1] Vgl. 138 m.

gänzlichem Verschmachten zu bewahren (ibid. 20/1). Er hat es nicht verstanden, den unerfüllbaren Wunsch, das Ideal auf Erden zu besitzen, rein aufzulösen in die Liebe zur Kunst, ein quälender Rest ist geblieben, zu nahe ist er der Flamme der Leidenschaft gekommen, als daß die verzehrende für ihn zu einer läuternden hätte werden können (vgl. ibid. 26/7). Zur Erklärung dessen, was der Norden (Deutschland) und der Süden (Italien) bedeuten sollen, sei auf einen, von WERNER als HEBBEL nicht sicher angehörig bezeichneten Aphorismus verwiesen: „Unsere Ideale gleichen einem Baume der südlichen Zone, verpflanzt in den kalten Norden. — Ein rauher, eisiger Sturm rafft seine Blüthen und Blätter dahin. Bald steht er da, ein kahler, schattenloser Stamm, und keine Frucht lacht uns an von seinen Zweigen. — So blicken wir trauernd auf die schönen Wahngebilde der Phantasie zurück, die einst den Lenz unseres Lebens verschönerten. Wie so nackt und blüthenlos stehen sie doch Alle da! Ach, eine andere Sonne ist es, an der unsere Träume zur Reife gedeihen sollen!" (IX. 15 Nr. VIII. 1/9). Im Lande der Entsagung, des schmerzlichen und ewig vergeblichen Strebens nach der Verwirklichung des Ideals wird RAFFAEL erzogen, um als ein Geläuterter zurückzukehren nach Italien, in das Zauberland, wo alles Irdische bis zur Vollendung bereichert und befreit wird in der Kunst. Deutschland und Italien sind also nur Umschreibungen zweier im Gegensatz zueinander stehender Welten, für deren Beschaffenheit letzten Endes der Gefühlsgehalt maßgebend ist, mit welchem das Denken des Ideals verbunden ist. Glaubt der Künstler, es in seinem Werke gestaltet zu haben, so gewinnt es den Charakter des innig Vertrauten, dessen Besitz ihn beseligt und über alles Irdische erhebt. Betrachtet er hingegen die Unvollkommenheit der Welt, die eine irdische Realisierung des Ideals unmöglich macht, so erscheint es als etwas Unerreichbares und doch heiß Ersehntes, von dem zu wissen, Qual ist, dessen Gedanke niederschmettert und vernichtet, eben weil er dem Strebenden ein nur zu deutliches Gefühl seiner Unfähigkeit und Schwäche gibt. Es ist hierzu an die Gedichte HEBBELS zu erinnern, die seiner Einsicht in die Unerreichbarkeit des Höchsten und allein Erstrebenswerten entsprungen sind und seiner Verzweiflung darüber Ausdruck verleihen.

Mit den von HEBBEL sonst geäußerten Ansichten über die Stellung des Künstlers stehen die hier näher erörterten nicht im Widerspruch; sein inniges Verbundensein mit dem Ideal erkennen sie ebenso an, wie seine feindliche Stellung zum gewöhnlichen

Digitized by Google

Leben. Auch früher hat HEBBEL nicht behauptet, daß der Künstler im Leben selbst aufgehen und allein in dem, was es ihm zu bieten vermag, sein volles Genügen finden soll, ohne einen Schritt darüber hinaus zu gehen; vielmehr wird ein jeder über das Leben hinaus auf das Reich der Verklärung gewiesen, dem gegenüber der irdische Lauf der Dinge als ein dornenreicher und kummervoller erscheint, und welches allein über alle Verzweiflung zu trösten vermag, die nur aus der rauhen Wirklichkeit fließt. Die Novelle bietet nur den starken Ausdruck der auch im „Künstlerstreben" (VII. 71/2) und im „Menschen-Schicksal" (VII. 77/8) anklingenden Gedanken. Sie ist, ähnlich wie „Holion", eine Klage über die mangelhafte Beschaffenheit der Welt, die der Künstler besonders lebhaft empfindet. Ein persönliches Erlebnis, etwa eine Enttäuschung, kann sie sehr wohl hervorgerufen haben.

F. Die Räuberbraut.

1. Stellung des Räubers in der sittlichen Welt.

Von dem in dieser Erzählung hervortretenden Einfluß der Räuberromantik, einer Beziehung zu SCHILLERS „Räubern" (Victorin-Kosinsky), zum „Mirandola" (Gustav-Gomatzina) und vom Konflikt im Herzen Gustavs handelt WERNER VII. XV. XVI.

Ich habe im Anschluß an den verzweifelten Entschluß Mirandolas, Räuberhauptmann werden zu wollen, bereits darauf hingewiesen, daß ein Räuber für HEBBEL ein Störer und Verwirrer der sittlichen Ordnung ist, also ein Verworfener, und daß die Bezeichnung „edler Räuber" für ihn eine contradictio in adjecto sein mußte. Er selbst nennt in unserer Erzählung die Räuber „Kinder der Nacht und der Verworfenheit" (VIII. 23 30/1). Vgl. das warnende Brausen der Wogen und des Sturmes, das ertönt, als Gustav unter die Räuber aufgenommen wird (24 28 ff.), und dessen Äußerung über Victorin (32 9/12).

2. Die Handlung. Emilie als Hauptperson. Gustavs Schuld.

Zwei Männer streiten in der Erzählung um ein reines Mädchen, Emilie: Victorin, der, wegen allzu freier Äußerungen über einen ihm ursprünglich gnädig gesinnten Fürsten und ganz besonders wegen seiner Weigerung, die Maitresse seines Gebieters zu heiraten, von diesem geächtet und zum Tode verurteilt, Räuberhauptmann

geworden ist (VIII. 27 29/28 10), und Gustav, ein junger Förster, der aus verschmähter Liebe (zu Emilie) unter die Räuber geht, statt sich, wie der Ritter Toggenburg (vgl. VIII. 17 5/8), in milder Resignation zu bescheiden. Schändung bzw. Zerstörung des erstrebten Liebesideals tritt, wie man sieht, bei beiden Männern als Motiv für den Entschluß auf, als Räuber aus dem Kreise der Sitte zu treten.

Schon der Titel der Erzählung weist darauf hin, daß Emilie die Heldin und Hauptperson der Erzählung ist, die uns, wie man wohl sagen kann, die Tragödie des zwischen zwei Männer gestellten Weibes darbietet, deren einen sie nicht lieben kann, während sie den anderen nicht lieben darf.

Aus diesem Umstande ergibt sich eine Eigentümlichkeit der Erzählung: es wird nicht gezeigt, welche Stellung die Männer zum sittlichen Ideal aus sich selbst heraus einnehmen (dies geschah z. B. im „Mirandola“), sondern in welche Stellung zum Ideal sie durch die Heldin getrieben werden.

Der nähere Hergang ist folgender: Gustav ist mit Emilie aufgewachsen, mit ihm ist seine Liebe zu ihr groß geworden, und als er endlich das Amt eines Försters von seinem Vater geerbt hat, hält er um sie an. Mild aber fest weist sie ihn ab, er sieht sein Lebensglück vernichtet (21 8ff.). Noch einmal sucht er sie in später Abendstunde auf, ihr das Jawort abzudringen, aber sie kann ihn nicht lieben (16, 17 o.). Beschämt und wütend eilt er von ihr. Selbstmord ist sein erster, Rache sein zweiter Gedanke; „eine Hölle ist mir zu Theil geworden — ich will sie verdienen!“ Er beschließt, Emilie und sich zu töten (21 31/22 2).

Daß er das Mädchen liebt, ohne Gegenliebe zu finden, ist sein Unglück; indem er aber den Entschluß faßt, sich an ihr zu rächen, wird er schuldig.

Daß er Emilie nicht besitzen kann, läßt ihn „im Innersten mit sich selbst zerfallen“, zum Mörder und Selbstmörder will er werden, was bei seinem „Mangel an Grundsätzen“ erklärlich ist (21 30/1 vgl. 3/6). Die Gelegenheit zur Rache läßt nicht lange auf sich warten, er trifft Emilie, die sich beim Beerensuchen im Walde verirrt hat, und zückt den Dolch auf sie. Da tritt plötzlich Victorin dazwischen, er entwaffnet Gustav, wirft ihn zu Boden und jagt ihn schließlich mit einem „bei deinem Leben, entferne dich, Bube!“ davon. Zähneknirschend verliert sich dieser ins Gebüsch (18, 19 o.). Victorin ruft das ohnmächtige Mädchen ins Bewußtsein zurück, es kommt zu einer Liebeserklärung, und als beide sich trennen, ist

Victorin Feuer und Flamme und Emilie bringt, statt der Erdbeeren, die sie suchen wollte, einen „Himmel“ mit nach Hause (20 23/3). Inzwischen irrt Gustav planlos im Wald umher. Da stellt ihn ein Räuber, es kommt zu einer Auseinandersetzung, in der Gustav, wie ein zweiter Spiegelberg, gegen die Knechtschaft wettert, in der der Hauptmann die Bande hält, und schließlich wird er Mitglied derselben. Der Umstand, daß ein Weib ihn zu diesem Entschlusse treibt, läßt ihn in den Augen des stellvertretenden Hauptmanns als der Aufnahme besonders würdig erscheinen; „ein Weib,“ so sagt dieser, „war es, welches der Menschheit ihr Paradies raubte; Weiber sind es noch immer, welche jedem Menschen sein Paradies zerstören“ (24 20/2). Man sieht, wie hier wiederum das Verzweifeln am höchsten Lebensgute es ist, welches ganz besonders geeignet erscheint, den Menschen aus allen Kreisen der Sitte zu treiben.

Die Äußerung des stellvertretenden Hauptmanns ist selbstverständlich als unerhörte Blasphemie aufzufassen. Victorin, der der eigentliche Hauptmann der Bande ist, begibt sich nun zu Emilie und beredet sie, mit ihm zu entfliehen, sie willigt nach einigem Widerstehen ein, er entführt sie und läßt sich von einem Priester mit ihr trauen; alles unter sonderbaren, das Mädchen beunruhigenden Umständen. Nach einem Vierteljahr erfährt Gustav, wer sein Hauptmann ist, er sieht ein, daß er sich in seinem blinden Rachedurst dem in Abhängigkeit gegeben hat, den er am meisten haßt, und er entdeckt, daß Victorin mit Emilie vermählt ist. Bald findet sich Gelegenheit zur Rache; er rettet dem Hauptmann das Leben, und als dieser Gustavs Frage, ob er damit seines Eides entbunden sei, bejaht, sticht er ihn nieder. Den Kopf des Ermordeten bringt er der entsetzten Emilie, erklärt ihr, daß sie eine Räuberdirne sei und begehrt stürmisch nicht ihre Liebe, wohl aber deren „Frucht“. Sie begreift die Situation und stürzt sich aus dem Fenster. Gustav stürzt sich ihr nach.

3. Der Konflikt.

a) Weiterentwickelung der Schuld Gustavs. Stellung und Schuld Victorins.

Der Umstand, daß Emilie geliebt wird, aber den einen Liebhaber nicht wiederlieben kann und den anderen nicht lieben darf, ihn aber trotzdem liebt, ist die Grundlage für den unlösbaren Konflikt. Aus seiner ursprünglichen Schuld, sich an Emilie rächen zu

Digitized by Google

wollen, leiten sich Gustavs weitere Frevel her, als deren letzten wir sein Begehren, die „Frucht“ der Liebe des Mädchens genießen zu wollen, betrachten dürfen. Victorin tritt uns bereits als ein Schuldiger entgegen. Wenn sich HEBBEL bemüht, ihn einigermaßen sympathisch erscheinen zu lassen (vgl. 22 26ff.), so ist er damit keineswegs als „edler“ Räuber charakterisiert, sondern dies hat wohl darin seinen Grund, daß er Emilie, wenn anders ihre Liebe zu ihm glaubhaft erscheinen sollte, liebenswert erscheinen mußte, denn ein hergelaufener Strolch und wüster Geselle würde das Mädchen nicht mit Liebe, sondern mit Schrecken und Abscheu erfüllt haben. Was die Ausübung seines Berufes betrifft, so führt er sich, wie es scheint, bedeutend manierlicher auf, als z. B. Mirandola es beabsichtigt, als er mit Remigi sein Programm entwirft, und auch dies war nötig, denn einen Wüterich hätte HEBBEL rascher von der Erde verschwinden lassen müssen. Victorins weitere, für uns allein in Frage kommende Schuld besteht darin, daß er Emilie an sich, den Verworfenen, fesselt. Als erschwerender Umstand fällt ins Gewicht, daß er einen Priester, also den Vertreter geheiligter Institutionen zwingt, den Akt der Trauung zu vollziehen (26 23/9, 27 3/7; vgl. 25 16/17). Seine Schuld, Räuber zu sein, ist zunächst eine latente, die etwas, sagen wir „dramatisch“ Relevantes noch nicht involviert. Er, wie auch Gustav, hätte seiner Liebe entsagen müssen. Victorin tut dies nicht, weil sein sittliches Urteil durch sein Räubertum getrübt ist, und Gustav fehlt es, wie wir uns erinnern, an den nötigen „Grundsätzen“. Es ist also durchaus verständlich und begründet, daß sie schuldig werden. Die Folge davon ist für Gustav, daß er sich von dem verhaßten Victorin abhängig macht; seinem Todfeind schwört er Treue (29 25/7). Durch diesen Umstand werden die Schicksale der drei Personen eng miteinander verflochten, er beruht auf Schickung, durch welche Victorin in den Kreis der tragischen Vergeltung hineingezogen und der im Sinne der ewigen Gerechtigkeit befriedigende Austrag herbeigeführt wird. Victorin muß, als ein Schuldiger, fallen, und ferner wollte sich Gustav an Emilie rächen;[1] beides geschieht, indem Gustav Victorin tötet.

[1] Dieses muß er auf irgend eine Weise tun, die einmal Emilie, die schuldlose Hauptperson, vor einen unlösbaren Konflikt stellt und ferner das Zurückfallen der Rache auf ihn selbst ermöglicht. Sie einfach umbringen, wie er ursprünglich beabsichtigt, hieße nicht, sie vor einen unlösbaren Konflikt stellen; das wäre kein tragischer Untergang, sondern eine Schlächterei.

An Victorin Vergeltung für den an Emilie verübten Frevel zu nehmen, liegt durchaus nicht in Gustavs Absicht, ja er ist nicht einmal die geeignete Person, dies zu tun, denn einmal ist er ihr gegenüber in Schuld verstrickt und ferner ist er selbst durch diesen Frevel Victorins an Emilie weder ins Unglück noch in Schuld geraten; seinen „frevelhaften Vorsatz", „erst das Mädchen, dann sich zu töten" (22 1/3), hat er gefaßt, bevor er von Victorin wußte und bevor dieser auftritt und in die Handlung eingreift, und zwar auf Grund der Abweisung, die ihm Emilie, ebenfalls ohne von Victorin zu wissen, zuteil werden ließ, und ferner wird durch die frevelhafte Verbindung Victorins mit Emilie an seiner Lage ethisch nichts geändert. Hätte er die Absicht gehabt, Emilie an Victorin zu rächen und glaubte er, dies getan zu haben, so müßte er ihr in der Schlußscene ganz anders gegenübertreten, sie bedauern und als eine Rehabilitierte betrachten, anstatt sie zu beschimpfen und mit entehrenden Anträgen an sie heranzutreten. Er spielt allerdings auf die für sie am Räuberhauptmann genommene Rache an, wenn er zu ihr sagt: „Ich hoffe, Du wirst dankbar sein!" (31 25. 26), aber er sagt dies in bitterster Ironie und läßt sie alles Unglück, das der Räuber über sie brachte, begreifen und auskosten, und sie begreift auch, daß sie es auf sich nehmen muß. Die Mitteilung, wer Victorin ist, wirkt vernichtend auf sie. Gustav erreicht damit seine Absicht, sich grausam an ihr zu rächen. Daß Victorin für den an Emilie verübten Frevel fällt — und dies geschieht zu Recht und mit Notwendigkeit — ist ein Nebenresultat, es wird gewissermaßen in aller Stille mit erreicht, liegt aber außerhalb der die Handlung forttreibenden Motive; kein Mensch hat ein Interesse daran, daß es erreicht wird, wenn es auch unter allen Umständen, und zwar im Interesse der ewigen Gerechtigkeit, erreicht werden muß. Victorins bedient sich Hebbel als einer Brücke, über welche er die zwischen Gustav und Emilie laufenden Beziehungen leitet.

b) Victorins und Gustavs Stellung zueinander. Verbindung beider durch zwei rein persönliche Momente. Gustavs Rache an Emilie. Einsetzen der tragischen Motivierung.

Gustav nennt sich selbst noch einen Räuber, nachdem er Victorin getötet hat (32 11). Empfände er sein Räubertum als eine Schuld Victorins, so würde er dies nicht tun, sondern glauben, sich durch dessen Ermordung von der Schuld, Räuber geworden zu sein.

Digitized by Google

gereinigt zu haben. Seine Bemühungen, sich an Emilie zu rächen, tragen ihm Beschimpfung und Abhängigkeit ein; beide sind für ihn Schickungen, die an und für sich ethisch bedeutungslos und rein persönlicher Natur sind. Sie funktionieren als motorische Motive für den ethisch korrekten Austrag der Angelegenheit.[1] Auf dem Wege, den Gustav verfolgt, türmen sie sich als Hindernisse auf, die er hinwegräumen muß, um zu seinem Ziele zu gelangen. Der Urheber dieser hindernden Momente ist nicht Victorin, sondern einmal Gustav selbst und ferner Emilie, um derentwillen gehandelt wird. Das Wegräumen der Hindernisse reißt Victorin in den verdienten Tod und stellt damit die Situation auf den tragischen Boden, auf dem die eigentliche ethische Motivierung zu laufen beginnt und der von Anfang an bestehende Konflikt zwischen Emilie und Gustav zum Austrag kommt. Gustav handelt ganz in diesem Sinne. Um zu seinem Ziele zu gelangen, muß er zunächst die Abhängigkeit aus der Welt schaffen. Er tut dies dadurch, daß er sich seines Treueides entbinden läßt, nachdem er Victorin das Leben gerettet hat; durch eine Tat glaubt er, sich selbst aus der schimpflichen Lage befreien zu müssen. Diese Tat erscheint zunächst überflüssig und ist obendrein, ethisch betrachtet, bedenklich, denn er tötet zwei Soldaten (30 28), also zwei Hüter der gesetzlichen Ordnung, um den Räuberhauptmann, den Verwirrer und Störer dieser Ordnung, zu retten. Indessen ist dieser Umstand nebensächlich; Gustavs Tätigkeit als Räuber kümmert uns nicht; seine Selbstbefreiung, die Lösung des Abhängigkeitsverhältnisses, steht im Vordergrunde des Interesses. Vermutlich galt Hebbel der Eid als ein unter keinen Umständen zu brechendes Gelöbnis, und so läßt er Gustav mit größter Strenge gegen sich selbst verfahren und, wenn man sein durch eigene Schuld entstandenes Verhältnis zu Victorin ins Auge faßt, auch vollständig korrekt. Zugleich zeigt Gustavs Geschick, wie der die Wege des Bösen Wandelnde mit jedem Schritte seine Lebensverhältnisse zu seiner eigenen Qual verschlimmert.

Sobald er seines Eides entbunden ist, fühlt er sich berechtigt, für die ihm angetane Beschimpfung Rache zu nehmen; mit den Worten „denkt an den Buben!“ stößt er Victorin nieder. Alles Unheil, das Emilie durch ihre Beziehung zu Victorin über ihn brachte (Beschimpfung und Abhängigkeit), glaubt er nun aus der

[1] Ein solcher würde durch das Massakrieren des Mädchens und die hieraus entstehenden Folgen nicht zustande kommen.

Digitized by Google

Welt geschafft, alle Hindernisse, die sich zwischen ihn und seine Rache an ihr schoben, beseitigt zu haben. Mit der vollen Überzeugung seiner Berechtigung zu dieser Rache tritt er ihr gegenüber, wie damals im Walde, bevor Victorin auftrat, nur ist er ein anderer geworden, er ist auf eine tiefere Stufe herabgesunken, er ist Räuber, wie er selbst zugibt, aber auch sie ist nicht mehr die, die sie war, sie ist „Räuberdirne“. Er verlangt von ihr auch nicht mehr, was ein anständiger Mensch von einem anständigen Mädchen verlangt, sondern das, was übrig bleibt, wenn aus den engsten Beziehungen zwischen Mann und Weib die Liebe, der Zusammenklang der Herzen, das lautere, übersinnliche und göttliche Element gestrichen wird. Er scheint sogar der Ansicht zu sein, nach Ausführung seines Vorhabens ruhig weiterleben zu können; ein Frauenzimmer, wie Emilie, meint er, kann man nicht schänden, sie ist schon geschändet. Erst nachdem sie sich durch Selbstmord seinen Nachstellungen entzogen hat, was er offenbar nicht erwartet, kommt er einigermaßen zur Besinnung, Verzweiflung packt ihn, er ballt die Faust gegen den Himmel, stürzt sich ihr nach und fährt, so darf man wohl sagen, als verstockter Bösewicht zur Hölle. Er tut, was er tun muß, aber ohne eine klare Einsicht in seine Schuld gewonnen zu haben.

Wir begegnen übrigens hier einem Motiv, welches eine Verwandtschaft zeigt mit dem uns schon aus dem „Vatermord“ bekannten Motiv der Selbstentsühnung[1] durch Ermordung eines anderen, die zugleich Rache an diesem ist. Im „Vatermord“ war die Rache subjektiv und objektiv berechtigt (gegen den Sohn und gegen Gottes Gebot hatte der Graf gefrevelt), hier ist sie nur objektiv berechtigt (Victorin ist Räuberhauptmann und hat Emilie betrogen), nicht subjektiv (er hat gegen Gustav nicht gefrevelt).

4. Die tragisch bedeutungsvolle Handlung, ihr Resultat und die tragische Motivierung.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß der eigentliche Konflikt nur zwischen Gustav und Emilie spielt, während Victorin als Nebenfigur zu betrachten ist. Der Austrag dieses Konfliktes be-

[1] In unserm Falle kann nur von einer Selbstbefreiung gesprochen werden, von der Gewinnung der Möglichkeit, eine Tat auszuführen. „Selbstentsühnung“ würde den Glauben des Täters voraussetzen, sich durch die Tat von seiner Schuld gereinigt zu haben. Diesen Glauben hat aber Gustav nicht (288 o.).

Digitized by Google

steht in der Ausübung einer Rache, die, indem sie das Mädchen vernichtet, auf den sie Ausübenden zurückfällt. In einer Niedermetzelung des unschuldigen Mädchens[1] kann diese Vernichtung nicht bestehen, denn dadurch würde die individuelle Bosheit einen innerhalb eines tragischen Verlaufes unmöglichen Grad der Selbständigkeit erlangen. Sobald die ethisch bedeutungsvolle Handlung einsetzt, läuft auch die tragische oder ethische Motivierung, und sobald dies geschieht, sehen wir die Ereignisse mit großer Schnelligkeit aufeinander folgen:

Gustav gesteht seine Liebe, Emilie weist ihn ab, und er gerät in Schuld, indem er beschließt, sich an ihr zu rächen. Hebbel hält nun den Gang der Ereignisse auf; Gustav brütet Rache und wartet auf passende Gelegenheit. Diese bietet sich dar, er trifft sie im Walde und will sie töten. Die eigentliche Handlung setzt damit für einen Augenblick wieder ein, um sogleich aufgehalten zu werden; Victorin tritt dazwischen. Nun folgt die Episode mit Victorin und ihren uns bekannten Folgen; sie fördert die eigentliche Handlung gar nicht, sie schafft nur die Grundlage für eine andere, als die zunächst zu erwartende, im übrigen aber, wie erörtert, gar nicht durchführbare Art ihrer Vollendung. Erst als Gustav Victorin tötet, um sich an Emilie zu rächen, setzt die eigentliche Handlung wieder ein, indem sie zugleich das durch die retardierende Episode entstandene, ethisch-relevante Moment des Frevels Victorins an Emilie mit in sich aufnimmt und es erledigt. Von hier ab läuft auch wieder die tragische Motivierung. Victorins gewaltsames Ende hat eine dreifache Bedeutung. Erstens büßt er für den an Emilie begangenen Frevel, zu Recht und mit Notwendigkeit. Ferner fällt er als Opfer der persönlichen Rache, die Gustav an ihm wegen der Beschimpfung nimmt, und endlich tötet ihn dieser, um sich an Emilie zu rächen. Gustavs Tat enthält neben einem menschlichen, jeder Rache anhaftenden, einen bedeutenden persönlichen Überschuß, der, wie jener, auf ihn zurückfallen und ihn zerstören muß. Die Motive, die ihn den Mord begehen ließen, laufen über Emilie,[2] und über sie wird auch die Vergeltung geleitet, die ihn trifft. Sie tötet sich, erdrückt von dem Unheil, das Victorins Frevel über sie brachte. Wenn Gustav diesen Frevel rächt, ohne es zu wissen und zu wollen, so gewinnt

[1] Dergleichen findet sich später im „Trauerspiel in Sicilien" (Angiolina); in der Tragikomödie ist ein solcher Greuel möglich, nicht aber in der Tragödie. Vgl. Br. VII. 293 f ff.

[2] Auch die Beschimpfung erfuhr er um des Mädchens willen.

sie doch eine Einsicht in die obwaltenden Verhältnisse: „O Gott im Himmel, seine geheimnißvolle Lebensweise — ich wagte nicht, es zu ahnen!“ (32 13/6) ruft sie aus, nachdem sie erfahren hat, wessen Gattin sie war, und schweigend ergibt sie sich in ihr Geschick. Sie erkennt damit Victorins Frevel an ihr, die Berechtigung seines Unterganges und die Notwendigkeit ihres eigenen, d. h. ihr Unglück, an. Sie tötet sich ferner, weil sie Victorin verloren hat, und endlich, um sich der letzten frevelhaften Forderung, die Gustavs Rache ihr stellt, zu entziehen. Ihr Selbstmord ist aber Grund für Gustav, sich nun auch zu töten, und somit fällt alles, was er tat, über Emilie auf ihn zurück. Es liegt etwas wie höchste Verachtung für Gustav in Emiliens Selbstmord; ihn packt Verzweiflung, wie Hebbel sagt, er begreift, daß seine Rache doch nicht herbeizwingen kann, was er sucht, Befriedigung, Genugtuung und Ruhe, sie beseitigt nicht das quälende Moment, das ihn zu ihr antrieb, und so entflieht er einem Dasein, das ihm, dem trotzigen Sünder, keinen Ausblick auf Beschwichtigung und Frieden gewährt. Er begreift, daß er in seinem Toben nur sich selbst schlug.

a) Gustav als tragische Gestalt innerhalb dieser Handlung. Emilie.

Gustav ist nichts als ein blindes Werkzeug im Dienste der ewigen Gerechtigkeit. Der Zwang des ethischen Geschehens, der ihn treibt und zum Schluß deutlich an ihm sichtbar wird, fällt nie in sein Bewußtsein, er ist durchaus „singulaire Erscheinung“, in lebhaften individuellen Farben gehalten, und doch wird an ihm „das Unendliche veranschaulicht“. Nicht außerhalb seiner steht das Geschick, das ihn lenkt, wie dies z. B. bei Fernando und Isabella wenigstens zum Teil der Fall war (291, 293 o.), sondern bei ihm kann man bereits von einer „höheren Identität von Schicksal und Charakter“ reden (T. 5980). „Aus der Natur heraus“ sind seine Geschicke geschaffen und doch auf eine allgemeingültige ethische Formel gebracht. Das scharfe und laute Hervortreten individueller und persönlicher Pointen alteriert nicht den lautlosen Gang der sittlichen Weltordnung, und durch das Fehlen einer sichtbaren Einwirkung derselben erlischt keineswegs der Eindruck des Schicksalsmäßigen. Dies liegt wohl mit in der Deutlichkeit, mit welcher die Entwickelung der Ereignisse vor uns ausgebreitet wird, und in der Durchsichtigkeit des Resultates, zu dem diese Entwickelung

Digitized by Google

treibt. 307 u. wurde bereits bemerkt, daß Gustavs Geschick zeigt, wie der Schuldige sich durch weiteres, trotzerfülltes Handeln in immer schwierigere Situationen verwickelt und Unheil über Unheil auf sich häuft. Ein solcher Anblick aber dämpft von vornherein den Eindruck aus freier Willkür sich keck emporrichtenden Handelns und macht uns einsehen, daß die Taten des Verblendeten nicht auf einem Boden erwachsen sind, der sich als selbständige Scholle von dem Fundamente abgelöst hat, auf dem die sittliche Welt ruht.

Von Emilie ist nicht viel zu sagen; in ihr tritt uns der schon bekannte, langweilige Mädchentypus entgegen, das gefährliche und zerbrechliche noli me tangere, um das sich alles dreht, und dessen ganze Tätigkeit darin besteht, geliebt, entführt, betrogen und schließlich in den Tod getrieben zu werden. Damit, daß für Hebbel die Liebe die Verkörperung des Ideals ist, hängt es wohl zusammen, daß er sich gar nicht damit abgibt, uns die Liebe eines Mannes zu einem Mädchen begreiflich und glaubhaft zu machen und die Betreffende als liebenswert erscheinen zu lassen; es ist selbstverständlich, daß man liebt, wie es selbstverständlich ist, daß man existiert; einer Begründung bedarf das nicht.

b) Grenzen der tragischen Bedeutung Victorins.

Dadurch, daß Gustav seinen Wunsch, Emilie zu besitzen, nicht aufgibt, und sie, diesem Wunsche nachzukommen, sich weigert, ist ein unlösbarer, beide aus dem Leben treibender Konflikt noch nicht konstituiert, die in Fluß gebrachte ethische Bewegung stockt. Was soll geschehen? Es ist nur möglich, Emilie mit einem andern den sie liebt, zu verbinden und diesen durch Gustav töten zu lassen; dann ist der unlösbare Konflikt da. Nun kann aber dieser andere nicht ein sittlich einwandfreier Mensch sein, sonst fehlt Gustav die objektive Berechtigung (308 u.), ihn zu töten. Soweit ist Victorins Auftreten ethisch motiviert; aber muß es gerade Victorin sein, der dazwischentritt, und muß gerade er der Räuberhauptmann sein, dessen Bande sich Gustav anschließt? Diese Verkettung ist effektvoll, sie gibt der Handlung eine straffe Geschlossenheit und Gustavs Tat den Schein subjektiver Berechtigung, aber notwendig ist das alles nicht. Hebbel braucht für die ideelle Handlung Victorin nur als einen Verworfenen, der Emilie heiratet. Nur aus dieser Eigenschaft Victorins entspringt das 309 m. erwähnte, ethisch relevante Moment (Frevel an Emilie), welches von der eigentlichen, ethisch

Digitized by Google

streng motivierten Handlung mit aufgenommen wird. Berücksichtigt man das ethische Postulat (daß Emilie einen Unwürdigen heiratet, den Gustav tötet), so sind die genannten episodisch-zufälligen und rein dekorativen Bestandteile der Erzählung (Beschimpfung Gustavs, seine Abhängigkeit und Selbstbefreiung aus dieser) psychologisch motiviert und keine unwahrscheinlichen, lediglich auf blindem Zufall beruhenden Begebenheiten, ja, sie gewinnen sogar, wie erörtert, in bezug auf Gustav eine gewisse symbolische Bedeutung (307 u. 310 m., u.). Wie anders verhielt es sich da mit der Erkrankung des alten Mirandola. Victorin, so kann man sagen, fällt nicht vom Himmel, sondern sein Erscheinen liegt in der Luft, und alles, was sich an dieses Erscheinen knüpft, verträgt sich wohl mit dem Ton, auf den unsere Erwartung im Hinblick auf das genannte ethische Postulat gestimmt ist.

5. Fortschritt auf dem durch Uhland gewonnenen neuen Wege.

Es ist zu bemerken, daß uns in der „Räuberbraut“ nicht, wie im „Vatermord“ und „Brudermord“, allein die Klärung bereits verwirrter sittlicher Zustände vorgeführt wird (vgl. 295 m.), sondern außer dieser noch ihre Verwirrung. Das im „Mirandola“ bereits Versuchte nimmt Hebbel hier wieder in Angriff.

Wenn wir die unter dem Einfluß Uhlands entstandenen Dichtungen betrachten und vom „Maler“ absehen, dessen allegorischer Gehalt ein Verweilen beim Detail gestattete, so fällt bei der „Räuberbraut“ eine beschauliche Breite auf (vgl. 276 m., u. und Anm. 2). Keine abrupten Handlungen, kein überstürztes Hinwerfen des Resultates verraten die Unsicherheit des Dichters in der Entwickelung der Konflikte, seine Ängstlichkeit, ja nicht mehr, als die allernötigsten Hauptlinien zu geben, um die Deutlichkeit des Gefüges nicht zu verwischen. Er fühlt sich sicher im Besitze des Gehaltes, in der Motivierung und in der Verkörperung beider und verweilt darum sorglos beim Detail, ohne zu fürchten, daß irgend eine Einzelheit desselben ein störendes, dem Ganzen sich nicht willig eingliederndes Element in die Darstellung bringen könnte.

a) Vorwärtstreiben der Handlung durch psychologisch glaubhafte Motive.

Rein persönliche, auf psychologische Motive aufgebaute Beziehungen waren es, durch die wir Gustav und Victorin verbunden

Digitized by Google

sahen. Aus persönlichen Gründen erfolgte Gustavs Tat, und wenn sie auch ein ethisch notwendiges Resultat herbeiführte (Rache für den Emilie zugefügten Frevel), so lag dieses doch außerhalb des Wissens und Willens des Täters. Indem aber die Personen ihren persönlichen Interessen nachgehen und dadurch doch nur ethische Resultate erreicht werden, erscheinen die Einzelnen ganz besonders als dienende Glieder einer höheren Ordnung der Dinge; auf dem Persönlich-Individuellen trotzend, gegen jede bessere Einsicht verschlossen und dennoch unwandelbaren Maximen dienend, offenbaren sie sich in ihrer individuellen Verranntheit und unbewußten, objektiven ethischen Gebundenheit ganz besonders als von einer Vorsehung Gelenkte und Geleitete, als Wesen, deren Geschicke, wie immer sie sich durch Schuld und Irrtum, durch Torheit und Übermut gestalten mögen, am Ende von höherer Hand zu eben jenem Faden göttlicher Weisheit zusammengeflochten werden, der sich durch die Welt zieht und dem Einsichtigen den Ruhm Gottes verkündet.

b) Vergleich mit dem „Vatermord". Hinweisung auf „Barbier Zitterlein".

Die ethischen Beziehungen bestehen in der Räuberbraut, wie in den früheren Dichtungen, aber das rein Individuelle läuft sich in diesen Beziehungen nicht tot, sondern es geht, ohne verundeutlicht zu werden, durch sie hindurch und gewinnt eben dabei jene Geschliffenheit, die seine hemmungslose Einfügung in die unvermeidliche, endliche sittliche Konstellation ermöglicht, wie auch jene Glaubhaftigkeit und Lebenswahrheit, die wir an den „ethischen Schachfiguren" vermißten, denen lediglich die sittlichen Erwägungen des Dichters als Motive ihres Handelns untergeschoben wurden. Dies bedeutet im Vergleich zum „Vatermord" einen Fortschritt;[1] Fernando tötet allerdings mit Recht seinen Vater, aber er weiß nicht, was er tut, er handelt wie im Traume und er tötet sich auf Grund einer Einsicht, von der man nicht begreift, wie er sie gewonnen hat. Gustav dagegen weiß jederzeit sehr genau, was er tut und warum er es tut, und wenn dieses Wissen und die Einsicht, auf Grund welcher er sich schließlich umbringt, auch keine ethischen Erleuchtungen sind, so begreifen wir doch aus seinem Charakter heraus, wie sie

[1] Vgl. 294 u. 295 o.

Digitized by Google

zustande kommen, und wir gewinnen vor allem einen Einblick in das sittliche Räderwerk der von Gott regierten Welt, d. h. in den ethischen Zweck der ganzen und jeder Angelegenheit, welchem gegenüber jede Begebenheit nur mehr oder minder taugliches Mittel ist.

Mit der Erhebung auf das Niveau der „Räuberbraut“ ist der Weg zum „Barbier Zitterlein“ gewiesen. In dieser, von Hebbel m. E. unterschätzten Novelle ist der Konflikt viel einfacher und zugleich weiter ausgesponnen, durchsichtiger und psychologisch mehr vertieft, als je zuvor. Die bei aller Kleinlichkeit despotisch maßlose, die Tochter von ihrer sittlichen Bestimmung abtrennende Liebe des Vaters, die in einem notwendigen sich selbst Heraustreiben des Alten aus seiner zäh festgehaltenen Welt ihre Korrektur findet, das Bewußtsein, das ihn zum Schluß davon überkommt, und die unvermeidliche Rückwirkung auf die Kinder, das alles tritt unmittelbar aus dem Ganzen hervor, ohne daß es schwieriger Überlegungen bedürfte, den Gehalt aus dem Dargebotenen herauszudestillieren. Wir empfangen einen sehr deutlichen Eindruck der kleinen, mühseligen und beengten Welt, in der alle Angehörigen aneinander gebunden und ineinander verwickelt erscheinen, die aber dennoch zur sittlichen Klärung gelangt. Es ist Hebbel hier gelungen, zum Gefühle des Lesers zu sprechen und die von ihm beabsichtigte Wirkung auch wirklich zu erzielen. Daß davon in den bisher besprochenen dramatischen und erzählenden Dichtungen keine Rede sein kann, bedarf kaum der Erwähnung.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XIII.

DAS DRAMA FRIEDRICH HEBBELS.
EINE STILBETRACHTUNG ZUR KENNTNIS
DES DICHTERS UND SEINER KUNST
VON DR. ALBERT MALTE WAGNER.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1911.

Digitized by Goog

DAS DRAMA FRIEDRICH HEBBELS

EINE STILBETRACHTUNG ZUR KENNTNIS DES DICHTERS UND SEINER KUNST.

Von

Dr. ALBERT MALTE WAGNER.

> Als die Aufgabe meines Lebens betrachte ich die Symbolisirung meines Innern, so weit es sich in bedeutenderen Momenten fixirt, durch Schrift und Wort.
>
> Hebbel an Amalie Schoppe am 25. Mai 1837.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1911.

Digitized by Google

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

Dem Andenken

meiner in Gott ruhenden edlen Freundin

Frau Caroline Geffcken
geb. Immermann

gewidmet.

Digitized by Google

Vorwort.

Die folgende Untersuchung, von der bereits zwei Abschnitte aus dem dritten Kapitel als Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität München erschienen sind, hat sich, wie aus dem Untertitel ersichtlich ist, ein doppeltes Ziel gesetzt. Sie will den dramatischen Stil Hebbels einmal als Kunstgebilde, dann als Ausdruck der Persönlichkeit seines Schöpfers betrachten. Gerade eine stilistische Würdigung der Dramen Hebbels schien mir sozusagen in der Luft zu liegen. Denn die überwiegende Beschäftigung mit dem Theoretiker Hebbel, die Beurteilung des Verhältnisses seiner ästhetischen Überzeugungen zu seiner Praxis, die meistenteils zuungunsten der letzteren ausfiel, die Versuche, seine Weltanschauung und seine Ästhetik in ein System zu bringen und die Abhängigkeit seiner Kritik von der absoluten Philosophie zu erweisen, forderten dazu heraus, nun endlich einmal dem Künstler Hebbel sein Recht werden zu lassen, oder — was vielleicht im Hinblick auf den Charakter jener eben genannten Arbeiten sinngemäßer ist — den befugten Anspruch des Dichters auf den Künstlernamen zu erweisen.

Der Weg, den ich dabei eingeschlagen habe, muß sich selbst rechtfertigen. Mit einer bloßen Statistik, wie sie bei solchen Arbeiten leider noch immer beliebt wird, habe ich mich nicht begnügt. Ich meine, es ist wenig wissenschaftlich, nach dem Muster von neun vorhandenen zahlenmäßigen Zusammenstellungen stilistischer Eigenheiten eine zehnte für einen weiteren Dichter anzufertigen. Und auf diese Weise kommt doch die große Mehrzahl derartiger „Untersuchungen“ zustande. Erfreulicherweise ist auch kürzlich von „rein“ germanistischer Seite eine scharfe Absage an die Statistiker erfolgt. Von einer ästhetischen Interpretation kann vor allem bei einer Stil-

darstellung kein Abstand genommen werden. „Sie steht", sagt LEHMANN in seiner „Poetik" (p. 52), „unmittelbar im Dienste der Kunst und des künstlerischen Verständnisses, und unwürdig der Wissenschaft ist ein solcher Dienst gewiß nicht, am wenigsten einer Wissenschaft, die mit Recht den Anspruch darauf erhebt, Führerin und Lehrerin der Nation zum Verständnis und zur Würdigung ihrer großen Dichter zu sein." Dabei braucht man nun durchaus noch nicht zu denen zu gehören, die das Kind mit dem Bade ausschütten und die eine sogenannte „philologische Methode", wie etwa die Parallelenfeststellung, in Grund und Boden verdammen. Ganz abgesehen davon, daß ich mich selbst dieser Methode zu Anfang und am Schluß des ersten Kapitels bedient habe, ist sie ja gerade in allerneuester Zeit mit unleugbarem Erfolg mehrfach angewandt worden (vgl. z. B. die Untersuchung von FRANZ SCHULTZ über den Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura, Berlin 1909). Es kommt nur darauf an, wie man sich ihrer bedient. Gerade demjenigen, dem es um ästhetische und philosophische Durchbildung der Literaturwissenschaft zu tun ist, muß es betrüblich erscheinen, daß diese gelegentlich auch von solchen verfochten wird, die ästhetische und philosophische Schulung nicht weniger vermissen lassen, als die von ihnen so heftig befehdete „philologische". Sie sind wie jene große Zahl moderner „Dichter", die ein langes und breites von der Stimmung reden, ohne sie uns doch selbst zu geben.

Gern hätte ich manches, namentlich im ersten Kapitel, z. B. HEBBELS inneres Verhältnis zur Romantik, ausführlicher behandelt. Doch mußte ich mich bei dem schon an sich großen Umfang auf das Notwendigste beschränken, zumal in den Gegenüberstellungen von HEBBEL und SCHILLER einerseits und HEBBEL und LESSING andererseits das Wesentliche schon gesagt ist, zum mindesten das, worauf es mir in dem Zusammenhang ankam.

Ich hebe außerdem hervor, daß ich nicht, wie PISSIN (Euphorion XIII, 17), in dem Stil bewußte Arbeit sehe. Daß der Kunstverstand an den künstlerischen Gebilden einen großen Anteil hat, weiß ich sehr wohl und es wird davon in der Arbeit selbst noch zu reden sein. Das Wesen der künstlerischen Phantasie ist aber die Vereinigung von Bewußtem und Unbewußtem, so daß eine Scheidung nur in besonderen, seltenen Fällen möglich ist. Gerade das unbewußt Geschaffene ist am ehesten Spiegel der Persönlichkeit. Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß HEBBEL nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich her

Digitized by Google

wälzt, wie Sisyphus den Stein, was der Dichter selbst von dem Dialog SHAKESPEARES wünscht nachgewiesen zu haben.

Herrn Hofrat Professor Dr. RICHARD MARIA WERNER in Wien bin ich für mannigfache Hinweise, Herrn Oberbibliothekar Dr. GEORG WOLFF, sowie den übrigen Herren Beamten der Universitätsbibliothek zu München für gewohnte freundliche Unterstützung aufrichtig verpflichtet.

Vor allem aber möchte ich Herrn Dr. HUGO FALKENHEIM in München nicht nur für so manche wissenschaftliche Belehrung, namentlich auf philosophie-ästhetischem Gebiet, sondern auch für vielfache Winke pro bono publico an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Freiburg i. B., im August 1910.

Albert Malte Wagner.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Vorwort	VII
Abkürzungen	XI
Kapitel I: Literarische Einflüsse und Verwandtschaft	1
1. Einleitung	1
2. Die Bibel	3
3. Zschokke	9
4. Schiller	10
a) Der direkte Einfluß: „Mirandola“ und „Vatermord“	10
b) Die innere Verwandtschaft: Beredsamkeit	17
c) Exkurs: Die innere und äußere Form	20
d) Anwendung auf Hebbels Dramen	26
e) Die innere rednerische Form im Hebbelschen Drama	29
f) Die äußere rednerische Form: das Pathos des Ausdrucks	39
g) Die Einführung von Personen zum rednerischen Zweck	50
h) Die Überredungskunst der dramatischen Personen	59
i) Die rednerische Einführung von Personen zum Zweck der Erläuterung der Idee bei Dichtern des 19. Jahrhunderts	72
k) Die Quellen der Hebbelschen Beredsamkeit	78
l) Schluß	84
5. Lessing	86
a) Gegensatz zu Schiller	86
b) Einfluß der „Emilia Galotti“	87
c) Das dialogische Kunstmittel der Wiederaufnahme bei Shakespeare und Lessing	90
d) Bei Hebbel	96
e) Unterschied zwischen Lessing und Hebbel	112
f) Die Elemente von Hebbels dramatischem Stil	121
6. Shakespeare und Sturm und Drang	122
7. Heinrich von Kleist	132
8. Goethe und die Romantik	142
9. Einzelheiten	153
Kapitel II: Der Monolog	160
A. Die Berechtigung des Monologs	160
B. Der Monolog bei Hebbel	177
1. Die innere Form	177
a) Die Monologe des „Mirandola“ und des „Vatermord“	177
b) Die Expositionsmonologe	185
c) Die Brückenmonologe	197
d) Die Reflexionsmonologe	212

Seite
2. Die äußere Form 266
a) Der Stil des Monologs 266
b) Die Stellung des Monologs im Drama 292
c) Ersatz des Monologs durch die Bühnenanweisung 312
Kapitel III: Der Dialog 315
1. Der „novantike" Stil 315
2. Die rednerischen Stilmittel 337
a) Das monologische Gepräge des Dialogs, namentlich das der Werke der ersten Periode 337
b) Der Bericht und die expositionellen Bestandteile 348
c) Das Aparte 353
d) Die rhetorischen Figuren 373
e) Das Hyperbolische des Dialogs 380
f) Die Antithese 393
g) Die Sentenz 396
3. Die anschauliche Phantasie Hebbels 411
a) Das Beiwort 412
b) Die Bühnenanweisung 418
c) Aktanfang und -schluß 443
4. Die Bildlichkeit 446
Schlußbetrachtung 469
Anmerkungen 480
Nachträge 518
Register 519

Abkürzungen.

W I–XII — Friedrich Hebbels sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von R. M. Werner. 1. Abteilung, Berlin 1904.

Tb I–IV — — — 2. Abteilung: Tagebücher, Berlin 1905.

Br I–VIII — — — 3. Abteilung: Briefe, Berlin 1904.

WB — Richard M. Werner, Hebbel. Ein Lebensbild. Berlin 1905.

Butz — Schillers Beredsamkeit in seinen Jugenddramen. Freiburger Dissertation. Waldshut 1906. Von Friedrich Butz.

DLZ — Deutsche Literaturzeitung, Berlin 1880ff.

Düsel — Friedrich Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings. Theatergeschichtliche Forschungen XV. Herausgeg. von Berthold Litzmann, Hamburg und Leipzig 1897.

Elster — Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Halle 1897.

Euphorion — Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, herausgegeben von August Sauer, Bamberg und Wien 1894ff.

Franz — R. Franz, Der Monolog und Ibsen, Halle 1908.

Fries — Albert Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten nebst Miszellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Veröffentlicht von Dr. E. Ebering, XXIV. Germanische Abteilung 11, Berlin 1908.

Digitized by Google

Goedeke	Schillers sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe von Karl Goedeke. Stuttgart 1867 ff.
Grabbe I—IV	Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke, herausgegeben von E. Griesebach. Berlin 1902.
Grillparzer	Grillparzers sämtliche Werke in 20 Bänden, herausgeg. u. mit Einleitung versehen von A. Sauer. 5. Aufl. Stuttgart o. J.
Hebbelprobleme	Oscar F. Walzel, Hebbelprobleme. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgeg. von O. F. Walzel, N. F., Bd. I, Leipzig 1909.
Ibsen I—X	Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Berlin o. J.
Kerr	A. Kerr, Das neue Drama. 2. Aufl. 1907. Berlin, p. 259 ff. Anhang: Technik des realistischen Dramas.
Kleist I—V	Heinrich von Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig herausgegeben von Erich Schmidt. Leipzig und Wien o. J.
Krumm	Johannes Krumm, Die Tragödie Hebbels. Hebbelforschungen Nr. 3, Berlin 1908.
Kuh I, II	Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. 2 Bde, Wien 1877.
Lachm.-Muncker	Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Herausgeg. von Karl Lachmann. 3. Auflage von Franz Muncker. Stuttgart 1886 ff.
Lehmann	Rudolf Lehmann, Deutsche Poetik, München 1908.
Otto Ludwig V, VI	Otto Ludwig, Gesammelte Schriften, herausgegeben von A. Stern und E. Schmidt. Bd. V und VI, Leipzig 1898.
Lyrik und Lyriker	R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890. Beiträge zur Ästhetik, herausgeg. von Lipps und Werner, Nr. I.
Th. A. Meyer	Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.
Minde-Pouet	Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.
Poppe	Friedrich Hebbel und sein Drama. Palaestra VIII, Berlin 1900.
Scheunert	Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903. Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Lipps und Werner, Nr. VIII.
Schmidt	Erich Schmidt, Lessing. 2. Aufl. Berlin 1899. II, Kap. 6.
StzvLG	Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, herausgegeben von M. Koch. Berlin 1900 ff.
Vischer	Fr. Th. Vischer, Altes und Neues, N. F. Stuttgart 1889.
WA	Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1886 ff.
Withalm	Rob. Jul. Withalm, Über eine stilistische Eigentümlichkeit in Lessings Dramen. Freiburger Dissertation. Graz 1880.
ZfdPh	Zeitschrift für Deutsche Philologie, Halle 1868 ff.

Kapitel I.

Literarische Einflüsse und Verwandtschaft.

„Möchten doch die Herren bedenken, daß die Straßenlaternen nicht zur Illumination des Sternenhimmels brennen.“[1]

I. Einleitung.

In seinen „Vergleichenden Studien zu HEBBELS Fragmenten nebst Miszellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern“[2] hofft ALBERT FRIES nachgewiesen zu haben, daß HEBBELS Abhängigkeit von den Klassikern und einigen anderen Dichtern (KLEIST, PLATEN) größer ist, als man anzunehmen bisher geneigt war. Nach FRIES eigenen Worten stellt seine Arbeit nur ein Gerippe dar, das sich erst später mit blühendem Fleisch umkleiden soll (p. 2). Er wollte also nur Steine zusammentragen für einen künftig zu errichtenden Bau. Aber das herbeigeschaffte Material ist dafür zum weitaus größten Teil ganz ungeeignet. Mit Ausnahme einiger motivischer Untersuchungen zu den Tagebüchern, einer etwas weiter ausholenden stilistischen Untersuchung zum „Mirandola“ und einer Analyse des „Moloch“ beschränkt sich FRIES darauf, in HEBBELS Fragmenten namentlich, aber auch in den vollendeten Werken, einzelne stilistische Züge aufzuspüren, die mit Stellen aus den Werken SCHILLERS, GOETHES, SHAKESPEARES, LESSINGS usw. übereinstimmen oder ihnen ähneln. Nun soll ja gewiß nicht geleugnet werden, daß FRIES für eine Reihe solcher Stellen den Beweis der tatsächlichen Beeinflussung erbracht hat; aber einmal sind diese so augenfällig, daß sie jeder bemerkt, der einigermaßen mit der in Betracht kommenden Literatur vertraut ist, andererseits scheint FRIES zu glauben, daß es sich um

bewußte Entlehnungen handelt. Davon kann natürlich keine Rede sein. HEBBEL hat im Augenblick des Schaffens, des Dichtens, keine Ahnung von den fremden Einflüssen, denen er unterworfen ist, was FRIES nirgends betont hat. Die Dichtung eines anderen, die auf ihn wirkt, ist dem direkten Erlebnis zu vergleichen, das „in die Phantasie des Dichters einen Keim gelegt, welchen er dann bebrütete“.[3] Aber, selbst wenn die Anklänge sehr stark sind, kann der Schluß auf eine auch nur unbewußte Einwirkung falsch sein. So spricht ALFRED NEUMANN in seiner Abhandlung „Aus FRIEDRICH HEBBELS Werdezeit“[4] von einer indirekten Beeinflussung der HEBBELschen Jugendlyrik durch die Naturphilosophie SCHELLINGS. In einer Selbstbiographie aber, die HEBBEL für ARNOLD RUGE verfaßte, sagt er von einem Gedicht, das möglicherweise das in Wesselburen entstandene und „Proteus“ (W. VI, 253) betitelte,[5] jedenfalls aber eben dieser Jugendlyrik zuzurechnen ist, es stecke in ihm das SCHELLINGsche Prinzip, obgleich er zur Zeit der Abfassung den Philosophen der Romantik nicht einmal dem Namen nach kannte (Br. V, 42, 31). Wenn also die bedeutsamen Übereinstimmungen mit SCHELLING, was den „Proteus“ anbelangt, auf einem Zufall beruhen, der seine Erklärung wohl in der allgemeinen zeitlichen Gangbarkeit gewisser Ideen findet, wie viel mehr muß dies gelten von FRIES' Anhäufung kleiner und kleinster äußerlicher stilistischer Ähnlichkeiten, die sich obendrein nicht auf die Jugendwerke beschränkt, wo eine derartige weniger stilistische als sprachliche Verwandtschaft mit den Werken anderer weit eher möglich ist, sondern sogar übergreift auf die dramatischen Dichtungen des Mannesalters. FRIES' Arbeit liest sich an manchen Stellen geradezu wie eine Parodie im Sinne von RUDOLF GENÉES „Goethegeheimnis“.[6] Es scheint ihm nie in den Sinn gekommen zu sein, daß sich der größte Teil der von ihm angeführten Ähnlichkeiten auf die Gleichartigkeit des Materials gründet, in dem beide Dichter arbeiten, d. h. auf den Gebrauch der deutschen Sprache.[7] Wo sich eine Beeinflussung nicht durch unumstößliche Gründe beweisen läßt, hat sie gar keinen Wert, besonders, wenn es sich — wie bei FRIES — größtenteils nur um Kleinigkeiten handelt. Gewiß werden in der Jugend und noch später einzelne Züge aus der Lektüre in die Werke eines Dichters hinüberfließen und wir werden sehen, daß dies auch bei HEBBEL der Fall ist.[8] In den reifen Kunstwerken — und nur um solche handelt es sich bei HEBBELS vollendeten Dichtungen — wird aber vor allem Gewicht zu legen sein auf die etwaige Beeinflussung der allgemeinen sprachlichen

Digitized by Google

Behandlung; d. h. es muß untersucht werden, ob sich in HEBBELS Sprachgestaltung, also in seinem Stil, fremde Einwirkungen nachweisen lassen, wobei mögliche wörtliche Übereinstimmungen nur von sekundärer Bedeutung sind. Man hat von HEBBEL gesagt: „Er gehört in jedem Betracht zu den originellsten Dichtern, die je gelebt haben, und die unmittelbaren Einflüsse anderer Dichter auf seine Werke sind auffallend gering.“[9] Der erste Teil der Behauptung ist zweifellos richtig; daran ändert auch nichts die Tatsache, die sich im folgenden erweisen wird, daß der zweite Teil — soweit der Stil in Betracht kommt — in so krasser Form keine Gültigkeit hat.

2. Die Bibel.

Seine Jugendbildung verdankte HEBBEL der Bibel, wie er selbst in verschiedenen Autobiographien betont hat (vgl. W. VIII, 400). Lange bevor er imstande war, darin zu lesen, kam ihm der „erste starke, ja fürchterliche Eindruck aus diesem düstern Buch“ (W. VIII, 88, 11). An den Pfarrer LUCK in Wolfskehl schreibt er: „... Ich weiß die Bibel, zu deren Lesung Sie mich ermahnen, von Jugend auf halb auswendig“ (Br. VII, 9, 8). In seinen Tagebüchern und namentlich in den Briefen finden sich zahlreiche Anspielungen auf Bibelstellen, wie denn dort auch der Bibel entnommene Vergleiche und Bilder nicht selten sind.[10] Und sicher nicht, ohne an seine eigene Jugendzeit zu denken, erzählt HEBBEL (Tb. III, 4416) von einem Schullehrer, der ein rührendes Bild sei „des Vorwärtsstrebens aus dem äußersten Vorhof in den Tempel der Wissenschaft“, und der seine ganze Bildung aus der Bibel gewonnen.

Natürlich liegt nun die Vermutung nahe, daß sich auch HEBBELS dramatische Muse den Einwirkungen der Bibel willig ergab. In gewisser Hinsicht ist dies auch der Fall, aber der Einfluß ist bei weitem nicht so tiefgehend, wie man nach der eifrigen Bibellektüre des Dichters erwarten sollte. Besonders merkwürdig ist, daß die Fragmente aus der Wesselburener Zeit, also „Mirandola“ und das dramatische Nachtgemälde „Der Vatermord“ keine Spur von HEBBELS Bibelbelesenheit aufweisen. Und auch in den späteren Werken sind die biblischen Anklänge vornehmlich motivischer, seltener stilistischer Natur. Für seine „Judith“ hat HEBBEL eine große Reihe von Motiven dem gleichnamigen apokryphen Bibelbuch entnommen,[11] aber auch andere Teile der Bibel hat er benutzt, so,

Digitized by Google

wie Berger nachgewiesen hat, das Buch Tobias für Judiths Hochzeitsnacht; in den „Dithmarschen“ (84—87) ist die Rede von Nabobs Weinberg, dem König David und dem Propheten Elias; in „Maria Magdalene“ spricht Leonhard (27, 23) von den heiligen Erzvätern und von Jakobs Werbung um Rahel (vgl. auch „Herodes und Mariamne“, 1364), während die Mutter von einem Totengräber erzählt (32, 13), der „den Weber Veit“ mit dem König Saul verglichen hat. In „Herodes und Mariamne“ finden wir Anspielungen auf Judiths Tat (55, 2463), Salome hält Mariamne für eine ebenso große Sünderin wie Jesabel (2477), Sameas „singt den Psalm, den die drei Männer einst im feur'gen Ofen sangen“ (2770)[12] und verkündet die Geburt Christi (2778), während das Volk glaubt, „daß sich Elias' Flammenwagen herniedersenken will, um ihn, wie den, emporzutragen“ (2786). Herodes vergleicht (2910) die Richter, die über Mariamne das Urteil sprechen sollen, mit Salomo „zwischen den Müttern mit den beiden Kindern“ und die drei Könige aus dem Morgenlande symbolisieren das Nahen einer von christlicher Sitte geadelten Zeit (V, 8).[13] In den „Nibelungen“ und im „Demetrius“ wird oft auf den Heiland gedeutet: der Kaplan heischt von Kriemhild, auf den zu schauen, der noch viel schwerer trug als sie (2626). Dietrich nimmt Etzel seine Krone ab „im Namen dessen, der am Kreuz erblich“ (5456), ein Mönch bittet „bei allen Wunden unsers Herrn“ für Demetrius um ein Nachtlager (79), Marfa spricht von Jesu Taufe (1998), den Jubel der Menschheit, wenn es endlich wieder eine einige Kirche gibt, vergleicht Gregory dem Jubel der Erde „bei der Geburt des Herrn“ (2720).

Die aus dieser Zusammenstellung ersichtliche Bevorzugung des alten Testaments findet sich auch wieder bei den rein stilistischen biblischen Übereinstimmungen. Aus dem Buch Judith sind folgende Anklänge in dem Hebbelschen Werk zu verzeichnen:[14]

Judith.	Bibel.
12, 7: . . . Sie wohnen im Gebirge. Welche Städte haben sie, was vermögen sie, welcher König herrscht über sie, wieviel Kriegsvolk steht ihm zu Gebote?	5, 2: Saget an, was ist dies für ein Volk, das im Gebirge wohnet? Was haben sie für große Städte? Was vermögen sie und was für Kriegsvolk und Könige haben sie?
13, 23: Nun höre auf mich, o Herr, und achte meine Worte nicht gering, laß forschen, ob	5, 22–23: Darum, mein Herr, laß forschen, ob sich dies Volk versündigt hat an ihrem Gott:

Digitized by Google

dies Volk sich versündigt hat wider seinen Gott; ist das, so laß uns hinauf zieh'n, dann giebt ihr Gott sie Dir gewiß in die Hände und Du wirst sie leicht unter Deine Füße bringen. Haben sie sich aber nicht versündigt wider ihren Gott, so kehre um; denn ihr Gott wird sie beschirmen und wir werden zum Spott dem ganzen Lande.	so wollen wir hinaufziehen und ihr Gott wird sie Dir gewißlich in die Hände geben, daß Du sie bezwingst. Haben sie sich aber nicht versündiget an ihrem Gott, so schaffen wir nichts wider sie; denn ihr Gott wird sie beschirmen, und wir werden zum Spott werden dem ganzen Lande.
33, 25: Ihr sollt gedenken an Moses, den Diener des Herrn, der nicht mit dem Schwert, sondern mit dem Gebet den Amalek schlug.	4, 12: Gedenket an Mose, den Diener des Herrn, der nicht mit dem Schwert, sondern mit heiligem Gebet den Amalek schlug. . . .
50, 14: Ein Volk, das solche Weiber hat, ist nicht zu verachten. Man sollt' es allein der Weiber wegen bekriegen.	10, 20: Das ebräische Volk ist traun nicht zu verachten, weil es schöne Weiber hat. Sollte man um solcher schöner Weiber willen nicht kriegen?
51, 7: Unser Gott ist erzürnt über uns: er hat längst durch seine Propheten verkündigen lassen, daß er das Volk strafen wolle um seiner Sünde willen.	11, 8: Denn unser Gott ist also erzürnt über unsere Sünde, daß er durch seine Propheten hat verkündigen lassen, er wolle das Volk strafen um seiner Sünde willen.
59, 20: Holofernes: Setze Dich, Judith, und iß und trink, denn Du hast Gnade vor mir gefunden. Judith: Das will ich, Herr, ich will fröhlich sein, denn ich bin mein Lebelang nicht so geehrt worden.	12, 18: . . . Sitze nieder, trink und sei fröhlich; denn Du hast Gnade gefunden bei mir. 12, 19: Und Judith antwortete: Ja, Herr, ich will fröhlich sein; denn ich bin mein Lebenlang so hoch nicht geehrt worden.

Diese Stellen, zu denen sich noch einige wenige von geringerer Bedeutung gesellen (14, 1 — Bibel 6, 2; 50, 32 — Bibel 10, 20; 51, 16 — Bibel 11, 9 und 58, 20 — Bibel 12, 12) zeigen, wie wörtlich sich Hebbel der biblischen Vorlage anschloß.[15] Aber von einem tatsächlichen Einfluß kann man doch nicht sprechen; Hebbel be-

Digitized by Google

nutzte eben das Buch Judith, wie er sich etwa später des Nibelungenliedes bediente, als er seine Trilogie schrieb. Zu einem unlöslichen Bestandteil seines inneren Menschen war es ebensowenig geworden wie dieses. Nicht im freien Schöpfungsakt flossen ihm die Worte aus dem Buch Judith in die Feder, sondern bewußt entnahm er sie, um die Sprache der biblischen Personen auch möglichst der Sprache der Bibel anzupassen. In der geplanten Gesamtausgabe seiner Werke, die seines frühen Todes halber nicht zustande kam, wollte er in dieser Hinsicht noch viel weiter gehen. Er beabsichtigte, Mirza Bibelverse, Messiasverheißungen und Ähnliches in den Mund zu legen.[16] Immerhin lassen sich sowohl in der „Judith", wie auch in einigen der späteren Werke Einflüsse der Bibel nachweisen, die nicht auf bewußten Vorsatz zurückgehen.[17] Wenn es Judith 13, 2 heißt, daß das Meer sich teilt, „also daß die Gewässer fest auf beiden Seiten stehen, wie Mauern", so hat hier 2. Mose 14, 21–22 eingewirkt: „. . . und die Wasser teilten sich von einander . . . und das Wasser war ihnen für Mauern, zur Rechten und Linken" und 2. Mose 21, 24: „Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß um Fuß" findet sich 32, 19 in den Worten nachgebildet: „Auge um Auge, sprach der Herr, Zahn um Zahn, Blut um Blut!" Zu außerordentlicher Wirkung gelangen in der „Genoveva" 3316 die Worte des sechsten Gebotes im Munde des tollen Klaus, eine Wirkung, die noch erhöht wird durch sein Unvermögen, sich des siebenten zu erinnern. Hierdurch wird nach dem Grundsatz, daß die Narren die Wahrheit sagen, symbolisch auf die Unschuld der leidenden Pfalzgräfin hingedeutet. Die Pilatusfrage: „Was ist Wahrheit?" (Ev. Joh. 18, 38) bereitet im „Diamanten" (391, 8) der Prinzessin peinigenden Zweifel, das Christusgebot: „Suchet, so werdet Ihr finden" wird von dem Gerichtsdiener Adam in der „Maria Magdalene"* zur Lüge herabgewürdigt (36, 5) und in den Worten der „Julia" 191, 25: „Und wenn Sie das nicht können, so denken Sie an mich, wie an einen Menschen, der sich durch seiner Hände Arbeit im Schweiß seines Angesichts sein Brot erwirbt" ist die Einwirkung des ersten Buches Mose 3, 19 nicht zu verkennen. Die größte Anzahl geringerer biblischer Anklänge findet sich in der „Agnes Bernauer" (150, 25, 174, 11, 203, 10, 222, 8, 229, 24, das sich „Demetrius" 814 wiederholt, 232, 5 und 234, 10). Für die „Nibelungen" hat Annina Periam[18] die Übereinstimmungen mit der Bibel

* Vgl. 21, 21 = Matth. 10, 16; 36, 5 = Matth. 7, 7.

Digitized by Google

gesammelt, aber ohne jede Kritik, in der Art von Fries Sicheres mit Möglichem und ganz Unwahrscheinlichem mischend. Nur bei Wenigem ist tatsächlich der biblische Einfluß mit Sicherheit — und nur darauf kommt es an — festzustellen. Die Worte Siegfrieds (2192): „Nun, die säen nicht und wollen dennoch ernten“ sind natürlich eine Umbildung von Lukas 19, 21 und die Mahnung des Kaplans (2613):

„Du suchst die Rache, doch die Rache hat
Der Herr sich vorbehalten, er allein
Schaut in's Verborg'ne, er allein vergilt!“

sind beeinflußt von Römer 12, 19: „Die Rache ist mein, Ich will vergelten, spricht der Herr!“ Für die Worte des Kaplans (2636):

„Er aber war gehorsam bis zum Tode.
Er war gehorsam bis zum Tod am Kreuz“

weist Röpe[19] auf Paulus Phil. 2, 5–11: „Ein jeglicher sei gesinnt wie Jesus Christus auch war, welcher ... gehorsam ward bis zum Tode, ja bis zum Tode am Kreuze, daß sich jegliches Knie ihm beuge ... und alle Zungen bekennen sollen, daß Jesus Christus der Herr sei, zur Ehre Gottes des Vaters.“ Die weiteren Ausführungen Periams sind meist recht haltlose Hypothesen.

Auch wenn man berücksichtigt, daß einzelne Stellen in Daniels und Samuels Reden an den Ton der Bibel erinnern, kann man nicht einen wirklichen Einfluß ihrer Sprache auf den Stil der „Judith“ behaupten. Meistens sind es Sentenzen, wie sie sich in den zehn Geboten, in den Gesprächen des Heilands, in den Apostelbriefen usw. finden, die Hebbel herübernimmt. Von den Symbolen und Gleichnissen der Bibel, von ihrer orientalischen Farbenpracht findet sich in seinen Werken nichts. Man möchte vielleicht einwenden, daß dieses Ergebnis die genaue Aufzählung der einzelnen Anklänge nicht rechtfertigt. Darauf müßte indessen erwidert werden, daß die mehr als geringe stilistische Beeinflussung eines Dramatikers — und namentlich seiner Erstlingsversuche — durch ein literarisches Denkmal, dem er nach seinen eigenen Worten die ganze Jugendbildung verdankt, auf das er sich in Briefen und auch in seinen Tagebüchern immer wieder bezieht, doch zu seltsam ist, um so nebenher abgetan zu werden. Dazu kommt, daß andere literarische Einflüsse nachhaltig auf den Stil Hebbels eingewirkt haben, dazu kommt vor allem, daß der Dichter eine von Jugend auf tief religiöse Natur

Digitized by Google

und somit der Boden in ihm für die Einwirkung der Bibel bereitet war. Religion ist hier selbstverständlich ohne jede Beimischung konfessioneller oder kirchlicher Elemente gedacht, in dem Sinne, wie sie jeder große Mensch und vor allem jeder große Künstler in seiner Brust trägt, als „das unmittelbare Bewußtsein der Gottheit, wie wir sie finden, ebenso sehr in uns selbst als in der Welt.“[20] Der religiöse Funke wurde in Hebbel auch nicht etwa durch die Bibel entzündet, sondern durch ein Naturereignis, das ihn zwang, über sich selbst und alles, was ihn umgab, hinaufzublicken (W. VIII, 90, 26). Das Gefühl eines innigen Verhältnisses zur höchsten Macht, zum Weltwillen, oder wie wir nun das Geistige nennen wollen, das in uns und über uns wirkt, war stets in Hebbel lebendig. Dies Gefühl kommt, aber nicht pantheistisch, zum Ausdruck in dem Verhältnis von Gott und Natur, wie wir es in seinen Gedichten und Tagebüchern[21] ausgesprochen finden, in seiner hohen Wertschätzung des „Vaterunsers“, das nicht nur viele Male von ihm, auch in den Dramen,[22] genannt wird, das er auch zum Thema einer Ballade (W. VI, 169) machte, die seine erste Gedichtsammlung eröffnete (vgl. W. VII, p. XXI) und das er in weihevollen Versen verherrlichte (W. VI, 371).

Auch trotz der tiefen Religiosität, die ihn doch in der Jugend sicherlich häufig zum Bibelstudium drängte, sehr geringe stilistische Einwirkung aus dem Buch der Bücher! Die Erklärung für diese auffallende Erscheinung glaube ich in einigen Worten sehen zu dürfen, die sich in der Selbstbiographie finden, die Hebbel für Karl Goedekes „Auswahl“: „Deutschlands Dichter von 1813 bis 1843“ verfaßte, wo er von sich sagt, daß „das beklommen-düstre biblische und das trotzig gestalten-kühne dithmarsische Element mit Recht für die beiden eigentlichen Faktoren seiner Poesie angesehen werden“ können.[23] Die Bibel befruchtete sein Denken und Fühlen, Ausdruck aber fand dieses in deutscher Sprache, denn der Dithmarse in Hebbel verlangte auch sein Recht. Mit dem Dithmarsen deckt sich der Dichter, d. h. der Schöpfer und Gestalter des Kunstwerks, im Gegensatz zum Ethiker, der eine Idee unter Debatte stellt und der ganz zweifellos — wie er es ja selbst zugesteht — vom biblischen Ethos beeinflußt ist. So symbolisiert der sich in Hebbel verkörpernde und versöhnende Widerstreit zwischen biblischen und germanischen Elementen zugleich den Gegensatz und die Harmonie zwischen Idealismus und Realismus, ohne die beide der wirklich große Dichter nicht denkbar ist.

Digitized by Google

3. Zschokke.

Für die geringe Beeinflussung des Hebbelschen Stils durch die Bibel kommt in zweiter Linie noch ein anderer Umstand in Betracht. Hebbels Lektüre war in der Jugend nicht so dürftig, wie er es später, auf die frühen Entbehrungen zurückschauend, dargestellt hat. Schon in Wesselburen war er mit einer Reihe hervorragender deutscher Dichter, namentlich dramatischer, nicht nur bekannt, sondern auch vertraut geworden. Ihr Einfluß mag den der Bibel immerhin auch abgeschwächt haben. Hebbels erster dramatischer Versuch, der in das Jahr 1830, also noch in die Wesselburener Zeit fällt,[24] verrät uns auf den ersten Blick den stilistischen Einfluß Schillers. Dazu gesellen sich noch andere, wie der Shakespeares, Lessings, Kleists, Zschokkes, vielleicht auch Klingers, Einflüsse, die sich mehr oder weniger stark durch das spätere Schaffen unseres Dichters hindurchziehen und verfolgen lassen.

Dieser Einfluß braucht sich nun nicht immer in einer wörtlichen stilistischen Übereinstimmung zu zeigen; das wird nur in den frühesten Anfängen festzustellen sein und ist von weniger großer Bedeutung. Viel wichtiger und lehrreicher für die Kenntnis der Persönlichkeit Hebbels ist, wie schon angedeutet, die Erwägung einer Einwirkung anderer Dichter in der allgemeinen Behandlung besonderer Teile des dramatischen Stils, etwa des Dialogs, was, wenn es der Fall, natürlich durch einzelne Beispiele belegt werden muß. Das Wesentliche ist hierbei die Frage nach dem „Warum?" der Einwirkung; ihre Beantwortung verschafft uns einen mehr oder weniger intimen Einblick in Hebbels dichterische und menschliche Persönlichkeit.

Aber auch für die wörtliche Beeinflussung finden sich unbestreitbare Muster, namentlich in den Jugendfragmenten. Werner hat darauf hingewiesen, daß die Räuberromantik des „Mirandola" durch Zschokkes „Abällino" Nahrung erhielt.[25] In der Tat muß Hebbel von dem großen Banditen des Verfassers der „Stunden der Andacht" einen hohen Begriff gehabt haben. Noch viel später, im Jahre 1861, klingt dies nach. Er meint da, es sei nicht ohne Talent geschrieben, und hebt seine drastischen Situationen anerkennend hervor.[26] Dies begreifen wir gerade von ihm nicht recht, da ihm doch der aus Wollust und Sentimentalität gemischte halbdialogisierte Roman recht zuwider sein mußte. Dem Wesselburener Schüler konnte aber natürlich jede Art von Literatur nur willkommen sein und von dem eifrigen Studium des „Abällino"[27] zeugen denn auch manche Stellen

Digitized by Google

in dem „Mirandola“. Mirandolas Worte (11, 31): „Warum schuf Gott sonst eine Flamina? Oder warum erhielt ich ein empfängliches Herz? Nein, kurz und gut, Freund, wenn das verdammlich ist, Flamina zu lieben, so hat der Herrgott sich selbst die Verdammnis zuzuschreiben“ gehen auf Flodoards Exklamation zurück (p. 113): „Ist's aber ein Verbrechen, daß ich Rosamunde anbete, o so mag mich Gott von dieser Sünde freisprechen, weil er Rosamunden so schön erschuf.“ Auf p. 124 des „Abällino“ findet sich folgendes Gespräch (es handelt sich um ein Verbrechen, das einige noch auszuführen scheuen):

„Grimaldi: Und wenn alles verdorben ist, so macht es die Kirche wieder gut und das große Wort Sr. Heiligkeit.
Memmo: Aber wo sind denn die Briefe vom Pabst?
Grimaldi (wirft ihm zwei Papiere vor): Lies, ungläubiger Thomas!
Memmo: Donner und Wetter, wir treiben also eine privilegirte Schurkerei! —“

Als Gonsula Gomatzina zu einer Niederträchtigkeit überreden will, meint er (24, 10): „Ich sag's noch einmal, wo wär' ein Schloß, zu dem die Kirche nicht den Schlüssel hätte, wo ein Band, das sie nicht sprengen könnte! Gräßlichers kann doch wohl nicht unter der Sonne gescheh'n, als wenn der Unterthan im Fürsten seinen Gott niedermetzelt — — — oft ist's geschehen, und die Kirch' privilegirte die böse Tat ...“; und er bringt ihm endlich den scheinbaren Beweis für Flaminas Untreue in Gestalt eines Briefes, den er mit den Worten übergibt (28, 21): „So lies denn, ungläubiger Thomas.“ Das Schwelgen in exaltierten Gefühlen, die in verwaschener lyrisch-pathetischer Sprache zum Ausdruck gebracht werden, teilt der „Mirandola“ mit dem „Abällino“ und beide Stücke sind hierin wieder mit Schillers „Räubern“ verwandt, wie denn überhaupt der Einfluß Schillers auf den jungen Hebbel den der anderen Dichter weit überragt.

4. Schiller.

a) Die Geschmackswidrigkeit, Schiller und Goethe gegeneinander auszuspielen, ist schon oft an den Pranger gestellt worden. Dieselbe Geschmacklosigkeit begeht der, der Schiller zugunsten Hebbels herabsetzt, wie es z. B. Adolf Bartels getan hat, als sich der Tag von Schillers Tod zum hundertstenmal jährte.[28] Gerade ein Verehrer Hebbels sollte sich hüten vor einer solchen geistlosen Herabwürdigung eines seiner größten Vorgänger auf dem Gebiete der dramatischen Kunst; denn wie schroff und ungerecht Schiller

Digitized by Google

von HEBBEL zuzeiten auch beurteilt wurde, über alle Werke des Dichters hat er nicht den Stab gebrochen: ließ er sich doch auf dem Sterbelager SCHILLERS „Spaziergang" vorlesen; und die Persönlichkeit hat er doch stets hochgehalten, vielleicht, weil er unbewußt seine innere Verwandtschaft mit ihr spürte. HEBBELS Art ist mit der SCHILLERS innig verwandt; diese Verwandtschaft erkennen wir klar aus seinem Stil, nicht nur aus dem lyrischen der Jugendzeit, der ja in Klang und Farbe ganz schillerisch ist, nicht nur aus den dramatischen Versuchen der ersten Dichterjahre, sondern auch aus den Dramen des reifen Mannes, namentlich in einem wichtigen Punkt. Darum haben wir diesem nicht weniger unsere Aufmerksamkeit zu schenken, als den direkten Einflüssen in den Dramen. Diese lassen sich in erster Linie in dem „Mirandola" nachweisen. Sie beruhen weniger auf innerer Verwandtschaft, sind wenigstens nicht beweiskräftig für das Vorhandensein einer solchen; denn wir müssen die Empfänglichkeit der jungen, werdenden Dichterseele für alle Eindrücke berücksichtigen, eine Empfänglichkeit, die verschwindet, wenn der Dichter sich selbst, seinen eigenen Stil, gefunden hat.

Von diesem findet sich in dem „Mirandola" noch keine Spur; im Gegenteil deutet schon der Titel, der ja zweifellos aus dem „Don Carlos" stammt[29] — I, 4: „Zwei edle Häuser in Mirandola" — auf den überwiegenden Einfluß des jungen SCHILLER. „Mirandola", sagt WERNER (W. V, p. XV), „verrät . . . in der volltönenden Rhetorik den Schüler SCHILLERS", und HEBBEL selbst gibt diesen Einfluß zu, wenn er in sein Tagebuch schreibt: „Gestern abend, wo das große Schillerbanquet stattfand, feierten auch wir mit unseren alten Freunden im häuslichen Kreise das Gedächtnis des Dichters, der auch auf mich in der Jugend gewirkt hat, wie kein anderer" (Tb. IV, 5765). Und es ist ausschließlich der junge SCHILLER, was auch FRIES (p. 22) erkannt hat. Er gibt dies freilich nur für den „Mirandola" zu, während er für die späteren Fragmente und die vollendeten Werke auch die Wirksamkeit der reifen SCHILLERschen Dramen erwiesen haben will. Dies ist ihm allerdings — mit einer Ausnahme — gründlich mißlungen.[30] Richtig aber hat er für den „Mirandola" die augenfälligste Beeinflussung durch SCHILLERS Jugenddramen erkannt (p. 23). Das ist jene schon erwähnte lyrische Überschwenglichkeit, die sich — wie bei SCHILLER — äußert in der Häufung von Worten wie „Engel", „Teufel",[31] „Himmel" und „Hölle". In den verschiedensten Bedeutungen treten diese Worte auf. Einmal ist Gomatzina für Flamina der Engel, d. h. der Be-

Digitized by Google

schützer ihres Mirandola (21, 4), während jener sie metaphorisch einen Engel des Lichts nennt (21, 14) und dieser meint, wenn es unerlaubt sei, Flamina zu lieben, so sei es auch unerlaubt, die Engel (im Himmel!) zu lieben (11, 30). Derselbe Gegensatz wiederholt sich im Worte „Teufel“. 15, 2 rast Gomatzina in wilder Leidenschaft und ruft aus: „. . . . wenn ich's wage, hier mehr als Freund zu sein . . . Gott im Himmel — — dann werde ich Teufel“, d. h. der Verderber meiner Freunde, 25, 2 bezeichnet er den Verführer bildlich als einen Teufel und wieder ein andermal beklagt er das arme Menschenherz, das den Teufel (in der Hölle!), der ihm Süßigkeiten gibt, gern für einen Engel hält (28, 16). Auch Schiller braucht diese Worte in derselben gegensätzlichen Bedeutung. Als der Mohr (Fiesko III, 7) sich fragt, was größeres Unheil stiftet, Fiesko zu prellen oder Doria an das Messer zu liefern, fordert er von seinen Teufeln, d. h. von den in ihm wirkenden verbrecherischen Kräften, ihm dies auszuklügeln, von ihm selbst spricht Lavagna bildlich als von einem Teufel (III, 4) und als dieser ihm trotz seines Verrates das Leben schenkt, meint er: „. . . Der Teufel (in der Hölle!) läßt keinen Schelmen sitzen“ (IV, 9). Auch „Himmel“ und „Hölle“ wendet Hebbel im „Mirandola“ real (z. B. 10, 19 und 29, 30) und symbolisch (z. B. 7, 8 und 20, 25) an.

Gewisse von Schiller bevorzugte Wortverbindungen sind auch für den „Mirandola“ bezeichnend, wie „Himmel und Erde“,[32] „Himmel und Hölle“ (20, 30, 28, 15), die zusammen mit der unaufhörlichen Anwendung des Gottesnamens, mit Schillerschen Ausdrücken wie „Seligkeit“,[33] „Ewigkeit“, den Eindruck einer leidenschaftlichen Überschwenglichkeit hervorrufen. Der sich oft findende Ausdruck „Kerl“ (vgl. „Räuber“ I, 2) ist schillerisch. Schillerisch sind die zahllosen Gedankenstriche und Ausrufungszeichen — 19, 26: „Ich Unglücklicher — das Gefühl vergiftet — — — — — bloß das Leben?“ und 20, 25: „Eine Hölle ist auf meine Brust gewälzt — — wer wälzt sie wieder herab!!! —“ Eine Schillersche Eigentümlichkeit, nicht nur die Klingers, wie Fries (p. 24) meint, ist endlich auch der Ausdruck „zernichten“, der sich übrigens auch bei Goethe findet (vgl. z. B. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, 4. Buch, Kap. 13, wo Wilhelm sagt: „. . . Das Gefäß wird zernichtet“). Heißt es z. B. in den „Räubern“ (V, 1): „Dieser allwissende Gott, den Du Tor und Bösewicht mitten aus seiner Schöpfung zernichtest, braucht sich nicht durch den Mund des Staubes zu rechtfertigen“; so schreibt Hebbel 20, 13: „O — Flaminens Bild in diesem Herzen —

nur mit diesem Herzen wird es zernichtet" und 28, 4 ruft Gomatzina aus: „Herrgott im Himmel! zernichte meine Seele." Auch einzelne Redewendungen zeigen den starken Einfluß SCHILLERS. Darin braucht man durchaus nicht die Einwirkung einer bestimmten Stelle zu sehen, sondern nur den Beweis für die gleiche, beiden Dichtern eigentümliche Stilart. Dies möchte ich noch einmal gegen FRIES betonen, der bezeichnenderweise die von mir im folgenden angemerkten Stellen, mit einer Ausnahme, gar nicht anführt, dagegen (p. 2—7) eine große Reihe durch bestimmte Sätze aus den SCHILLERschen Jugendwerken beeinflußt sein sollende Wendungen zusammenstellt, die wegen ihrer Alltäglichkeit überhaupt den Beweis eines Einflusses schuldig bleiben und daher nur den Wert oder vielmehr Unwert leerer Vermutungen besitzen.[34] Wenn aber Flamina in schmerzlicher Überzeugung ausruft: „Mutter, Mutter, nie — — o, nie sehe ich ihn wieder! Das Wort gräbt sich mit Höllenspitzen in meine Seele . . ." (16, 33), so spricht hier der pathetisch-rhetorische SCHILLER, ohne daß HEBBEL notwendig gerade hier von „Kabale und Liebe" II, 3 beeinflußt sein muß, wo sich Lady Milford zu dem Kammerdiener des Fürsten mit den Worten wendet: „Weg mit diesen Steinen — sie blitzen Höllenflammen in mein Herz." Möglich ist ja eine direkte Beeinflussung gerade dieser Stelle, aber sie ist unwesentlich gegenüber der Tatsache, daß sie von einer allgemeinen Einwirkung des SCHILLERschen Stils zeugt, um so mehr, als wir vorher die Übereinstimmung in dem Gebrauch gewisser Worte und Wortverbindungen festgestellt haben, um so mehr, als wir dem eben angeführten Beleg noch andere hinzufügen können. In der vierten Szene des ersten Aktes des „Mirandola" schwärmt der Held von den „reizendsten und erhabendsten Bildern der Natur", „die unser Herz himmelan hoben" (9, 31); dies ist ganz die Ausdrucksweise des jungen SCHILLER, wie z. B. Fiesko I, 1 beweist, wo Leonore ihren Kammermädchen zuruft: „Weh euch, wenn das Gefühl euch nicht höher wirft!" Als Gomatzina seinen Freund umschlungen hielt, „da pochte mir das Herz auch hoch empor" (14, 27) und der Infant von Spanien, der dreiundzwanzig Jahre nichts für die Unsterblichkeit getan hat, bedeutet seinem Vater (II, 2):

„Mein Ruf
Zum Königsthron pocht, wie ein Gläubiger,
Aus meinem Schlummer mich empor."

Der liebende Mirandola sollte ursprünglich schwärmen (zu 11, 5, p. 330): „Siehe, Freund, nur drei Dinge kann die Seele deines Mi-

randola sich denken — — Gott, Flamina und Gomatzina. Und einen Wunsch nur ist mein Herz imstande, hinzuzufügen: die Ewigkeit", während der von der Schuld Luisens überzeugte Ferdinand verzweifelnd stöhnt: „. . .vor meinem Gemüt stand kein Gedanke, als die Ewigkeit und das Mädchen . . ." (IV, 2).[35] Ein Spiegelbild des SCHILLERschen Stils in den „Räubern" ist der Monolog Gomatzinas am Ende des fünften Auftritts des zweiten Aktes mit seinen Teufeln und übertreibenden Eigenschaftsworten, mit seinem „Herzblute" und seiner Aufeinanderfolge von Laster und Tugend, Unschuld und Schande. Und von dem Streben, SCHILLERS kraftstrotzende Hyperbeln noch zu überbieten, zeigt deutlich das Seitenstück zu obigem Monolog, das Selbstgespräch Mirandolas (29), mit dem das Fragment — wenn wir von dem im Stil nur geringfügig an das SCHILLERsche Räuberlied (IV, 5) anklingenden Duett absehen (30) — abbricht. Hier erstickt der gewaltsam überspannte Ausdruck sich selbst, was zur Folge hat, daß die von HEBBEL bitter ernst gemeinten Gefühlsentladungen nur grotesk wirken. Ein Satz wie „. . . Deine Priester sollen nicht anders beten, als in schrecklichen Pausen mit stöhnendem Munde: Gott, einen Kalligula wollen wir ertragen — aber, einen Mirandola nimm von uns" (29, 24), muß unwillkürlich komische Vorstellungen erwecken.

Eine derartige Stelle, die wir bei SCHILLER nie finden werden, verleiht der HEBBELschen Sprache doch schon eine gewisse persönliche Note, wenn auch nach einer durchaus negativen Seite hin. Tut sie doch dar, daß die von Gefühl überfließende Sprachweise keineswegs der notwendige Ausdruck seiner individuellen Natur ist — was doch bei SCHILLER zweifellos der Fall —, sondern eben nur das Ergebnis eines stark wirksamen Einflusses. Zu diesem HEBBELS Wesen schon andeutend kennzeichnenden Merkmal gesellt sich nun — auch schon im „Mirandola" — ein zweites, das sich durch HEBBELS ganzes dramatisches Schaffen hindurch verfolgen läßt. Da die Untersuchung der Wirkung SCHILLERS auf HEBBEL für den „Mirandola" hinausläuft auf eine überhaupt sprachliche Erforschung dieses Jugendfragments, so ist es wohl angebracht, diese stilistische Eigentümlichkeit unseres Dichters, soweit sie in diesem Jugendfragment in die Erscheinung tritt, schon hier zu behandeln, während für die späteren Werke in dieser Beziehung auf das dritte Kapitel muß verwiesen werden. Da wird auch erst zu erwägen sein, ob und inwiefern diese Besonderheit in HEBBELS Persönlichkeit begründet ist.

Diese Besonderheit besteht in einem plötzlichen Wechsel

Digitized by Google

des Tones, der sich im „Mirandola“ in der Weise zeigt, daß HEBBEL aus floskelreicher und schwülstiger Sprache in platteste Alltagsrede übergeht. Hat Mirandola noch eben in verzückter Schwärmerei seinem Freunde von seiner Braut gesprochen, stellt er darauf beide einander in durchaus pathetischer Sprache vor — „Hier, geliebte Flamina, führe ich Dir meinen Freund zu, und diess, theurer Freund, ist sie“ (12, 14) — so entschuldigt er gleich darauf die Handlungsweise, daß er Flamina in Gegenwart Gomatzinas den Schleier abnimmt, mit der trivialen Redensart: „Um Verzeihung, er ist ein Familienglied“ (12, 16). Diese Redensart wirkt eben durch die Nachbarschaft des Vorhergehenden so trivial und dieser Eindruck wird zum hochkomischen gesteigert durch Isabellas Bedenken: „In der That, der Herr sehen sehr blaß“ (12, 26) und durch Gomatzinas Abwehr: Oh! Das ist nichts! Gar nichts! Etwa ein Bischen von der Reise“ (12, 28). In höchster Ekstase gebraucht Flamina die Wendung: „Wenn ich bitten darf“ (17, 16), was ihr Gomatzina etwas später gelehrig nachmacht (21, 22), womit die Belege für diese HEBBELsche Eigenart, was den „Mirandola“ betrifft, ihren Abschluß finden mögen.[36]

Sie hat uns gezeigt, daß schon im „Mirandola“ ein Keim echt HEBBELschen Wesens nachzuweisen ist. Nichtsdestoweniger steht dieses Fragment ganz im Zeichen SCHILLERS. Das gilt von HEBBELS folgenden dramatischen Erzeugnissen keineswegs. Am 5. Januar 1836 schreibt er in sein Tagebuch: „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Mann untergehen muß, wenn er jemals zur Selbst-Erkenntnis und zum sichern Gebrauch seiner Kräfte gelangen will . . .“ (Tb. I, 136); dieser „große Mann“ hatte sich für ihn in LUDWIG UHLAND gefunden, dessen Gedichte ihm beim ersten Kennenlernen die Luft zum freien Atmen raubten (ibid.). Dies geschah Ende 1830, also noch im Abfassungsjahre des „Mirandola“.[37] Nun muß allerdings gleich hier festgestellt werden, daß eine Einwirkung UHLANDS auf HEBBELS dramatische Dichtungen in der Art von SCHILLERS Bedeutung für den „Mirandola“, nicht stattfindet. Daher ist denn auch ECKELMANNS Behauptung, das auf den „Mirandola“ folgende dramatische Nachtgemälde „Der Vatermord“ verrate den „tiefgreifenden Einfluß“ UHLANDS, vollständig aus der Luft gegriffen, wie denn auch der Verfasser seine Angabe nicht durch irgendwelche Proben zu stützen vermag.[38] Richtig ist nur, daß HEBBEL durch UHLAND von der Weitschweifigkeit des ersten Stückes zur Knappheit im „Vatermord“ geführt sein kann; mit Recht

Digitized by Google

hebt WERNER hervor, daß HEBBEL nur noch einmal wieder, in der grauenvollen Novelle „Die Kuh", das Entsetzliche so zusammendrängt, wie in diesem eben vier Druckseiten füllenden Nachtgemälde (W. V, p. XVI). Mit dem Lakonismus des Stils hängt dann natürlich auch der stark verminderte Einfluß SCHILLERS zusammen.

Es ist möglich, daß der Titel auf Pastor Moser zurückgeht (Räuber V, 1), der Franz Moor erklärt, Vatermord und Brudermord seien die größten Vergehen, besonders, wenn man berücksichtigt, daß HEBBEL im selben Jahre 1831 die Erzählung „Der Brudermord" schrieb. Ebenso scheint mir manches für einen Einfluß der „Braut von Messina" zu sprechen.[30] Was FRIES allerdings (p. 7) auskramt, ist eben nichts als Kleinigkeitskrämerei. Recht aber hat er darin (p. 8), daß die Worte des Paters (35, 34): „Dies eine fühl' ich: stolz und frei, wie der Adler, fliegt der Mensch auf zum Urquell alles Lichts, wehe ihm aber, wenn er seinen Flug wendet vom Rechten. Und sei es nur für einen Augenblick — die Vergeltung . . . sendet, wann es ihr gefällt, den Pfeil, welcher nimmer fehlt und für die Ewigkeit verwundet", zurückzuführen sind auf den Schlußsatz der SCHILLERschen Schicksalstragödie:

„Dies Eine fühl ich und erkenn' es klar:
Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld,"

nicht aber wegen der einmaligen wörtlichen Übereinstimmung, sondern weil beide Dichter am Ende ihrer Werke denselben Gedanken laut werden lassen, den Gedanken, daß alle Schuld sich rächt auf Erden. Zu dieser Einwirkung kommt nun auch noch eine andere, die mir vor allem den Wert eines vollgültigen Beweises zu haben scheint. WERNER weist hin (W. V, p. XVI) auf das vorzügliche HEBBELsche im „Vatermord", auf „jene spitzfindige Unterscheidung Fernandos zwischen dem Verführer seiner Mutter und seinem Vater". Sicher ist, daß dieser Zug ganz dem grüblerischen und tiefbohrenden Wesen des Dichters entspricht; aber es ist ebenso sicher hier nicht unmittelbar seinem Inneren entsprungen, vielmehr ist Fernandos Jammern: „. . . es ist ja nicht mein Vater, es ist ja mein Henker, der mich im Mutterleibe gebrandmarkt hat, ehe denn ich ich geworden war — es ist ja nicht mein Vater, es ist der Verführer meiner Mutter —" (33, 33), angeregt durch den Einwand Don Cäsars, als Beatrice auf den Leichnam Manuels weist, um dadurch auf die Schuld des lebenden Bruders hinzudeuten:

Digitized by Google

„Nicht den Geliebten hab' ich Dir getötet!
Den Bruder hab' ich Dir und hab' ihn mir
Gemordet.“ (Braut von Messina IV, 6.)

Nehmen wir hierzu die Mischung von Schuld und Zufall in beiden Werken, so ist es erwiesen, daß sich die Einwirkung der „Braut von Messina“ im „Vatermord“ geltend gemacht hat, als einziges nicht der Jugendzeit Schillers angehöriges Werk, das Hebbel beeinflußt hat, wenn auch in stilistischer Beziehung davon fast gar nichts zu merken ist.

b) Und hiermit ist nun der direkte Einfluß Schillers auf Hebbel überhaupt erledigt. Schon Werner hat darauf hingewiesen,[40] daß die motivischen und stilistischen Abhängigkeiten von Schiller und Goethe, die Fries in den „Dithmarschen“ konstatieren (p. 8 und 12) will, vielmehr zurückzuführen sind auf Johann Adolfis, genannt Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen“.[41] Was Fries dann weiter vorbringt zur „Genoveva“ (p. 27ff.), zu „Herodes und Mariamne“ (ibid.), zu „Agnes Bernauer“ (p. 46), zum „Gyges“ (p. 47, Anm. 1!!!), zu den „Nibelungen“ (p. 49, Anm. 2) und zum „Demetrius“ (p. 27) ist entweder gänzlich belanglos oder im höchsten Grade widersinnig. Zu Herodes 1356:

„So war das mehr,
Als eine tolle Blase des Gehirns
Wie sie zuweilen aufsteigt und zerplatzt“,

möchte ich noch bemerken, daß diese Ausdrucksweise durchaus nicht im „Don Carlos“ zu wurzeln braucht (Fries, p. 28). Vielmehr liegt hier eine Wendung vor, die von Hebbel stark bevorzugt wird, wie ihr Gebrauch an verschiedenen Stellen beweist. So heißt es schon im „Diamanten“ (374, 7): „O Welt, Welt! Bist Du denn etwas Anderes, als die hohle Blase, die das Nichts emportrieb . . .“, ein andermal: „Die Sünde ist die Luftblase im Wasser: sie zerspringt und der Strom wallt wieder so eben, wie zuvor“ (Tb. II, 2653); bald darauf sagt er von der epischen und lyrischen Poesie, daß sie „hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen“ (Tb. II, 2721) und endlich meint Hebbel in einer Kritik: „So mag denn auch ein Schriftsteller, der sein Herz so lange umrührt, bis es Blasen aufwirft, diesen hohlen Blasen immerhin die höchsten Namen beilegen“ (W. X, 381).

Solche Belege zeigen, wie unsicher die Annahme einer Beeinflussung durch einzelne Worte ist. Manche Bemerkung ließe sich noch an Einzelheiten knüpfen, die Fries in bezug auf Hebbels

Digitized by Google

Verhältnis zu SCHILLER aufstellt; dies aber würde uns zu weit über den in diesem Kapitel gesteckten Rahmen hinausführen und so sei nur noch einmal nachdrücklich betont, daß mit dem „Vatermord" (1832) der direkte stilistische Einfluß SCHILLERS auf unseren Dichter seinen Abschluß erreicht hat.

So wäre die Bedeutung SCHILLERS für den Dramatiker HEBBEL nicht gerade hoch anzuschlagen; denn so beträchtlich die Anteilnahme auch sein mag, die wir dem „Mirandola" und dem „Vatermord" entgegenbringen als Dokumenten aus den dramatischen Lehrjahren eines großen Dichters, so muß doch andererseits zugestanden werden, daß beide, verglichen mit HEBBELS nachfolgenden Dramen, von zu geringer Bedeutung sind, als daß ein nur bei ihnen sich geltend machender Einfluß stark ins Gewicht fallen könnte. Aber wir haben schon darauf hingewiesen, daß die Wichtigkeit SCHILLERS für HEBBEL mit den aufgezeigten direkten Einwirkungen nicht beendet ist, sondern noch in einem anderen Moment zutage tritt, das aufs klarste die innere Verwandtschaft beider Dichter bloßlegt. Nicht soll hier die Rede sein von dem überwiegenden Anteil, welche die Reflexion an HEBBELS Dramen der ersten Periode hat, nicht von den Sentenzen, die sich auch bei ihm in nicht geringer Anzahl finden, nicht von dem häufigen Gebrauch der Antithese bei beiden Dichtern, und nicht von SCHILLERS Einfluß auf die ganze dramatische Auffassung HEBBELS. Für die Reflexion muß ich auf das zweite und dritte, für diese nur auf das dritte Kapitel verweisen. An dieser Stelle soll das zur Sprache kommen, was wir die Beredsamkeit HEBBELS nennen wollen, eine Erscheinung, deren Name schon beim bloßen Hören an SCHILLER mahnt und die wir durch HEBBELS ganze dramatische Wirksamkeit hindurch verfolgen können.[42]

„Die Zeiten sind vorüber, wo man mit SCHILLER übereinstimmte, wenn er in jugendlichem Enthusiasmus die Schaubühne für eine moralische Bildungsanstalt erklärte . . ." So schreibt in einem „Das deutsche Theater" betitelten Aufsatz (W. XII, 229) HEBBEL im Jahre der Säkularfeier von SCHILLERS Geburtstag. Auch wir sehen heute in dem Theater mehr als ein Erziehungsinstitut zur Erkenntnis der moralischen Nützlichkeit. Aber dennoch, hat der junge SCHILLER mit den leidenschaftlichen ethischen Forderungen seiner Jugend so ganz Unrecht gehabt?! Wurde ihm nicht auch zu der Zeit, wo er schon zu ganz anderen Anschauungen gelangt war, wo er in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ablegte, das sehr wesentlich abwich von

Digitized by Google

dem, das er in seiner Antrittsrede den Mitgliedern der kurfürstlich-deutschen Gesellschaft zu Mannheim gab —, ich sage, wurde ihm nicht auch damals noch die Bühne zur Kanzel, von der herab er „der Menschheit große Gegenstände“ verkündete, die Ideen, die zur Läuterung und Adlung der Seelen führen sollten? Und hatte Schiller nicht ein Recht, dem Dichter den Prediger an die Seite zu stellen, er, der vom Künstler gesagt hatte, daß der Menschheit Würde in seine Hand gegeben sei? Müssen wir heutigen Menschen ihm dieses Recht nicht um so eher zugestehen, als doch gerade wir den Mangel eines solchen Apostels so bitter empfinden, als auch heute „Jedermann weiß, daß der Dichter überall eher anzutreffen ist, als auf den Bretern, die bloß seinetwegen zusammengezimmert sein sollen“, genau so, wie es Hebbel vor nunmehr gerade einem halben Jahrhundert wußte (W. XII, 230, 24)? Und weil er dies wußte, so wollte er der Menschheit dieser Dichterapostel sein: „das Theater“, so schreibt er in dem obengenannten Aufsatz, „ist zu allen Zeiten, namentlich aber in der uns'rigen, ein so wichtiges Institut, daß man es mit allen Mitteln wieder zu heben suchen muß, wenn es tief gesunken ist. Mag man über die ästhetische Erziehung des Menschen denken, wie man will, so viel ist gewiß, daß das Moment der Erhebung, dessen wir so mächtig bedürfen . . . uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst kommen kann.“ Diese Worte fand er zu einer Zeit, wo seine großen Dramen, mit Ausnahme der „Nibelungen“, bereits geschrieben waren. In allen, ohne Ausnahme, findet sich das rednerische Element, jene Beredsamkeit, die der Schillers wahrlich nicht nachsteht, und die eine Form der notwendigen Befreiung seines inneren Erlebens bedeutet, weil eben Hebbel, wie Schiller, eine vorwiegend ethische Persönlichkeit war, die den glühenden Drang in sich fühlte, auf andere zu wirken und deren vornehmstes Ziel darin bestand, die Menschen zu Adelsmenschen zu machen, um einen Ibsenschen Ausdruck zu brauchen.[43]

Wie bei Schiller haben wir bei Hebbel zwei Arten von Beredsamkeit zu unterscheiden, von denen die eine in der anderen enthalten sein kann. Wir wollen diese beiden Gattungen vorläufig einmal „innere“ und „äußere“ Beredsamkeit nennen, ihren Begriff aber nicht ausführlicher zu umschreiben und ihre Erscheinungsformen in den Hebbelschen Dramen nicht aufzuzeigen versuchen, ehe wir nicht unsere Auffassung von einem Terminus dargelegt haben, der schon viel Verwirrung angerichtet hat, wegen der mannigfaltigen Auslegung, die er erfahren[44] und dessen deutliche Be-

Digitized by Google

stimmung wie Wirksamkeit in dem Dichter für das Folgende von Wichtigkeit ist. Wir meinen den Begriff der inneren Form, aus dem sich dann der gegensätzliche der äußeren Form leicht ableiten läßt.

c) HEBBEL selbst führt uns auf den rechten Weg. „Alles Individualisiren,“ so sagt er Tb. I, 1018), „führt zur ewigen inneren Form.“ d. h. das künstlerische Gestalten eines Erlebnisses oder Vorganges verleiht dem Gestalteten, dem Werk des Dichters innere Form; diese ist mithin das Befreiende, das in der künstlerischen Tätigkeit für den Dichter liegt. HEBBEL drückt dies an derselben Stelle folgendermaßen aus: „Unter Befreiung verstehe ich den Act, der das Gedicht, das immer in einem subjektiven Bedürfnis wurzelt und wurzeln muß, wenn es nicht kalt sein und lassen soll, gewissermaßen von dieser seiner Nabelschnur ablöst.“ Das dichterische Individualisieren eines persönlichen Erlebnisses geht also so vor sich, daß der Dichter dieses Erlebnis alles Persönlichen entkleidet, es zur symbolischen Bedeutung erweitert, so daß individualisieren und symbolisieren identisch sind. HEBBEL hat dies denn auch erkannt, wenn er sagt (Tb. I, 1017): „Je individueller ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besonderen auch noch eine allgemeine Bedeutung, die man vielleicht in höherem, die Gestaltung nicht aufhebendem, sondern voraussetzendem Sinn allegorisch nennen könnte (vgl. Tb. II, 2034). Was HEBBEL hier also allegorisch[45] nennt, ist das Befreiende für den Dichter, macht die innere Form der Dichtung aus. Diese kann natürlich nicht nur der lyrischen Literaturgattung angehören — ich erwähne das, weil HEBBEL den Ausdruck „Gedicht“ braucht — sondern einer jeden. Deckt sich doch auch des Dichters Erklärung der inneren Form für das Drama, nämlich als Punkt, „wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren“ (Tb. II, 1953), vollkommen mit der für die Lyrik angeführten.

Auf diese HEBBELsche Auffassung gründet auch WERNER in dem schon erwähnten Buch „Lyrik und Lyriker“ seine Untersuchung über die innere Form (p. 404—426). Dagegen hat sich in einem Exkurs seiner Arbeit „FRIEDRICH HEBBEL und sein Drama“[46] THEODOR POPPE gewandt, wie mir scheint, ohne triftigen Grund. Da seine Ansicht trotz SCHEUNERTS Polemik[47] noch nicht gebührend zurückgewiesen ist, so sei hier noch einer kurzen prinzipiellen Erwägung Raum gegeben. Sie ist auch im Zusammenhang von Bedeutung, da sich ja auf dem Begriff der inneren Form zum großen Teil unsere Untersuchung über HEBBELS Beredsamkeit aufbauen wird.

Digitized by Google

Poppe läßt zunächst Hebbels und Werners Auffassung von der inneren Form bestehen, leugnet aber, daß dieser befreiende Fähigkeit innewohne. Nach ihm befreit sich der Dichter durch seine künstlerische bewußte Tätigkeit nicht von einer seelischen Spannung, sondern jene, so führt er weiter aus, vermöge allein das Individuum von Spannungsgefühlen zu befreien, die jede menschliche Tätigkeit begleiten, d. h. es mit Befriedigung zu erfüllen. Werner, meint Poppe, fasse das Befreiende und das Befriedigende in einem Begriff zusammen; sie seien auch verbunden, aber nicht im Sinne eines Miteinander, sondern eines Nacheinander, wobei das Befreiende (was, wie wir sehen werden, Poppe in etwas ganz anderem erblickt, als in der bewußten künstlerischen Tätigkeit) dem Befriedigenden vorangeht. Dies ist ja nun auch zweifellos richtig, wenn die Einführung des Begriffes Befriedigung in diesem Zusammenhang überhaupt erlaubt ist. Das ist aber eben nicht der Fall. Und darum hat auch Werner nicht zwei verschiedene Begriffe zu einem verbunden; denn er hat die Befriedigung ganz aus seiner Untersuchung ausgeschaltet, weil sie bei dem großen Künstler gar nicht in Frage kommt. Das künstlerische Schaffen — und das ist nicht nur Hebbels Ansicht, wie Scheunert meint, sondern ein allgemein anerkanntes Gesetz — ist ein eminentes Naturereignis, das der Künstler selbst nicht begreift (Tb. I, 948) und das so vorzustellen ist, daß sich die Natur in einer Menschenseele verkörpert und aus ihr heraus das Kunstwerk gebiert. Der Künstler selbst steht unter dem Gesetz des notwendigen Müssens und als ein von ihm abhängiger muß er schaffen; befände er sich auf einer wüsten Insel, er müßte künstlerisch gestalten „und seine Verse in den Sand schreiben, selbst, wenn er das Rhinozeroß schon erblickte, das sie gleich nachher zertreten sollte“ (Tb. IV, 5839). In diesem Prozeß liegt aber nichts Befriedigendes für den Dichter. Ganz im Gegenteil könnte man auf ihn Hebbels Worte anwenden: „Dichten heißt, sich ermorden“ (Tb. I, 1838), d. h. das Individuelle in sich ertöten, sich von der seelischen Spannung befreien durch die Individualisierung oder Symbolisierung, d. h. durch die künstlerische Gestaltung eines Vorganges oder Erlebnisses. Dieses aber ist, wie wir gesehen haben, gleichbedeutend mit der inneren Form, in ihr liegt also somit das Befreiende, womit Poppes Einwurf als unbegründet erwiesen ist.

Wie steht es nun aber mit seiner Auffassung von der inneren Form? Denn er bestreitet nicht nur das Befreiende der Hebbelschen inneren Form, sondern er leugnet überhaupt, daß diese in der

Digitized by Google

dichterischen Gestaltung eines Vorganges oder Erlebnisses besteht und setzt dagegen seine Anschauung, der er ihrerseits befreiende Wirkung zuerkennt und die er auch aus HEBBEL selbst abzuleiten versucht. POPPE meint, daß HEBBEL in der Tagebuchbemerkung, von der unsere Betrachtung ausging, unter Befreiung nicht Befreiung des Dichters verstände, sondern, von SOLGERS „Erwin" beeinflußt, Befreiung des Gedichts, also an einen befreienden Effekt der künstlerischen Tätigkeit gar nicht gedacht, in dieser also auch nicht die innere Form gesehen habe. Nichtsdestoweniger führt er gleich darauf eine Stelle aus einer HEBBELschen Besprechung von HEINES „Buch der Lieder" an, die eben diese HEBBELsche Ansicht, von der POPPE doch eben behauptet hatte, daß sie gar nicht bestände, widerlegen soll. Der hier in Betracht kommende Passus, der HEBBEL wider HEBBEL ins Feld führen soll, lautet: „Auch der Darstellungsprozeß, worin die Form gewonnen wird, soll wahr sein; er soll aus dem Drange des Überflusses hervorgehen und Götter in die Welt setzen, nicht Lemuren" (W. X, 418, 3).[48] Dieser „Drang des Überflusses", den POPPE, einen GOETHEschen Ausdruck gebrauchend, auch das „originale Wahrheitsgefühl" nennt, könne sich dem Künstler nur in der blitzschnell erschauten Form oder Gestalt offenbaren und auch dies bestätige HEBBEL ihm mit seiner Erklärung der Form als Ausdruck der Notwendigkeit. Notwendig aber, so fährt POPPE fort, sei dem Künstler wie dem Denker die Wahrheit. „Je überwältigender diese Wahrheit über beide hereinbricht, um so klarer und ausgewickelter werden auch die Teile des Ganzen vor dem geistigen Auge stehen, ja die entlegensten Konsequenzen werden mit überschaut werden in diesem höchsten schöpferischen Moment." Dieser schöpferische Moment ist ihm das Befreiende, das er auch die innere Form nennt. Er definiert sie noch einmal als „die mit der Macht einer Offenbarung ins Bewußtsein des Dichters getretene Erscheinung des zu verwirklichenden Kunstwerks", was sie auch, da er ja von ihm ausgegangen, für HEBBEL sei.

Diese POPPEsche Überlegung scheint teils auf Unkenntnis, teils auf Verstößen gegen die Logik zu beruhen. Angenommen, HEBBEL hätte an der bewußten Stelle (Tb. I, 1018) wirklich nur eine Befreiung des Gedichts im Sinne, würde das auch nur im mindesten gegen unsere Auffassung von der inneren Form sprechen? Wie man leicht einsehen wird, ganz und gar nicht. Befreiung des Gedichts, des Kunstwerks überhaupt, heißt Trennung dieses Kunstwerks von dem individuellen Boden, in dem es wurzelt. Es muß in eine symbolische

Digitized by Google

Sphäre emporgehoben werden (vgl. Br. IV, 362, 29). Das ist aber nur möglich auf dem Wege der künstlerischen Gestaltung. Diese Gestaltung ist Aufgabe des Künstlers, der sie durch Symbolisieren oder was, wie wir gezeigt haben, dasselbe ist, durch Individualisieren erfüllt. In dieser Individualisierung liegt aber nach unserer Darlegung das Befreiende auch für den Dichter, allgemein für den Künstler. Da somit das Befreiende in der künstlerischen Gestaltung eines Vorganges oder Erlebnisses liegt und zugleich die innere Form ausmacht, so besteht diese tatsächlich in der künstlerischen Gestaltung. Und das ist auch HEBBELS Ansicht. Wenn er von dem Akt redet, der das Befreiende in sich faßt, so meint er damit eben den Akt der künstlerischen Tätigkeit, die durch den Dichter ausgeübt wird. Dieser bedingt seinerseits die Befreiung des Gedichts. POPPE hat aus HEBBELS Bemerkung nur dieses letzte herausgelesen, in erster Linie wohl darum, weil er die Beeinflussung HEBBELS durch SOLGER überschätzte. Dieser spricht in seinem „Erwin" nur von der Allegorie, an keiner Stelle aber von Befreiung und innerer Form.[49] Daraus auf die von POPPE HEBBEL unterstellte Ansicht zu schließen ist nicht angängig, wäre wohl auch nicht geschehen, wenn POPPE seine Aufmerksamkeit einer anderen Stelle in der von ihm selbst angeführten Rezension über HEINES „Buch der Lieder" geschenkt hätte. Sie ist für HEBBELS Auffassung der inneren Form und ihrer befreienden Wirksamkeit beweisend. Dort heißt es (W. X, 417, 10):[50] „Alle Kunst ist Notwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um in's Besonderste hinab zu steigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines finsteren Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst." Was ist die Kunst der Menschheit oder was soll sie ihr sein? Es ist ihre Aufgabe, die Menschheit mit ihrem Geschicke auszusöhnen (Tb. I, 1288), sie soll die Menschheit zu freiestem Leben erlösen (Br. I, 140, 4),[51] d. h. sie befreien. Diese hohe ethische[52] Forderung hat die Kunst zu erfüllen gegenüber den Individuen, hat das Kunstwerk in dem zu verwirklichen, der es schafft, in dem Künstler. Indem der Künstler das Kunstwerk schafft, gibt er dem Stoffe Form. Stoff ist Aufgabe, die Form aber ist Lösung (Tb. I, 1395),[53] ist darum das Befreiende; diese Form ist aber darum innere Form, weil sie „das Produkt der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters" ist, wie KÖRNER einmal an SCHILLER schreibt.[54] Der Darstellungsprozeß nun, in dem diese befreiende

Digitized by Google

Form gewonnen wird, muß wahr sein; d. h. die Form besteht nicht in Reimgeklingel oder metrischen Seiltänzersprüngen, sondern sie ist „im eigentlichsten Verstande Konduktor der Natur, die durch das Medium des Menschengeistes ihre innerste Kraft in ein Kunstwerk niederlegt“ (Br. I, 344, 21). „Diese Kraft aber ist die Fähigkeit, aus sich selbst heraus die ethische Form zu gestalten“, die darum ethisch ist, weil sie „Bewegung des Inhalts zum sittlichen Ideal“ ist und die immer erreicht werden muß, „weil die Natur in ihrer tausendfältigen Mannigfaltigkeit nichts ist, als die in der Erscheinung auseinander gefallene Idee“.[55] Aus diesem Grunde ist **Form Ausdruck der Notwendigkeit** (Br. I, 344, 20),[56] nicht aber, wie Poppe meint, darum, weil sich dem Künstler nur in ihr, der blitzschnell erschauten, der Drang des Überflusses offenbaren könne. Poppes Versuch, Hebbel mit Hebbel zu schlagen, ist durchaus mißlungen. Denn der Drang des Überflusses, aus dem die innere Form entstehen muß, wenn sie wahr sein will — und das muß sie — braucht sich durchaus nicht in einem einzigen Augenblick auszuschöpfen, ja, kann es nicht einmal, sondern wird sich erst durch die ordnende Apperzeption in der Psyche des Künstlers voll befriedigen lassen. Mit Recht nennt Poppe den Moment der überwältigend hereinbrechenden Wahrheit[57] schöpferisch. Aber er wirkt nicht befreiend. Das geschieht erst durch das apperzeptive Ordnen, durch „das bewußte sondernde Ergreifen und Zusammengreifen und zu einander in Beziehung Setzen, das als eine spezifische und auf bestimmte Gegenstände gerichtete Tätigkeit . . . von uns unmittelbar erlebt wird“.[58] Dies verleiht dem Kunstwerk erst innere Form, womit wir Poppes Ansicht endgültig widerlegt haben.

Indem wir zu dem Ausgangspunkt dieses Exkurses zurückkehren, dürfen wir über das, was wir zunächst „innere Beredsamkeit“ nannten, folgendes aussagen: wir werden sehen, daß die innere Form der Hebbelschen Werke genau so wie die Schillers rednerisch ist. Dies haben wir uns nach der voraufgegangenen Untersuchung so vorzustellen: Irgend ein Stoff, ein Vorgang oder ein Erlebnis pflanzt einen dichterischen Keim in die Seele des Dichters. Hierbei ist einzuschalten, daß Stoff und Vorgang, wenn sie jenes vermögen, auch zum Erlebnis werden. Den Keim beginnt der Dichter bewußt dichterisch zu gestalten, worin für ihn die seelische Befreiung besteht. Und da nun Hebbel — aus Gründen, die später ins Auge zu fassen sein werden — ebenso wie Schiller stets von dem Drang erfüllt war, die Menschheit zu leiten,

Digitized by Google

so wird sich das apperzeptive Ordnen in ihm derart vollziehen, daß die einzelnen Teile in rednerischer Gegenüberstellung zueinander in Beziehung treten, daß also das aus einzelnen Bestandteilen zusammengeschlossene Ganze rednerische Wirkung ausübt. Dies heißt nichts anderes, als daß die innere Form rednerisch ist. Bei diesem Vorgang darf natürlich das unbewußt Schöpferische (vgl. Anm. 58) nicht übersehen werden. Das Ordnen geschieht durch bewußtes Tun; an der Art der Ordnung, also an dem Resultat des Ordnens, eben der rednerischen Wirkung der einzelnen einander zugeordneten Teile, hat in erhöhtem Maße das Unbewußte Anteil. Dies zusammen bezeichnet man als Tätigkeit der dichterischen Phantasie, worüber später noch einiges zu sagen sein wird.

Von dieser inneren rednerischen Form ist nun die zu unterscheiden, die wir nicht in dem Kunstwerk, in unserem Fall in dem Drama als Einheit zu suchen haben, sondern in seinen besonderen Teilen. Diese wollen wir äußere rednerische Form nennen. Zu diesen rednerisch wirkenden einzelnen Teilen sind nun ja auch die Sentenzen, die Antithesen usw. zu rechnen. Wie schon erwähnt, sollen diese erst später Beachtung finden, während wir hier unser Augenmerk auf das Pathos des Ausdrucks lenken wollen, d. h. auf die Beredsamkeit der einzelnen Individuen, auf die rednerische Wirkung ausübende Einführung von Personen und auf ihre Überredungskunst. Allerdings kann auch hier innere Form zugrunde liegen; denn da es ja z. B. nicht feststellbar ist — es sei denn, es läge uns irgend eine aufklärende Äußerung des Dichters selbst vor —, ob Hebbel mit der Einführung einer Person rednerischen Zweck verfolgt, ob sie also eine Tat seines Kunstverstandes ist oder ob diese Person durch seine bewußte künstlerische Tätigkeit unbewußt rednerisch wirkt, so kann dieses ja vorliegen und wir können mit Poppe (p. 130) die Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Form nur ein „rhetorisches Bedürfnis antithetisch gestimmter Naturen“ nennen. Darauf einzugehen ist hier aber nicht der Ort, um so weniger, als es uns im folgenden bei den besonderen Teilen des Dramas nicht um das „Woher?“ ihrer rednerischen Wirkung zu tun ist, sondern um diese selbst und daher in dem Gegensatz zwischen innerer und äußerer Form nicht eine Betonung der vielleicht verschiedenen Konzeptionsakte zu sehen ist, sondern nur eine Gegenüberstellung der rednerischen Wirkung des Dramas als Ganzes — hierbei spielt das „Woher?“ eine große Rolle — und der seiner einzelnen Glieder.

Digitized by Google

d) WERNER hebt hervor,[59] daß sich innere Form häufig mit dem Finden eines Stoffes deckt, weil sich der Dichter erst an einem ganz bestimmten Stoff seines Keimes bewußt wird. Hierfür gibt es vielleicht, abgesehen von GRILLPARZERS „Ahnfrau", kein besseres Beispiel als HEBBELS „Judith". Einen ungeheuren Reichtum von Gedanken und Gefühlen hatte der Dichter in sich angesammelt, aber er fand kein Gefäß, in das er hätte ausströmen können, was ihn erfüllte. Schon zu Beginn des Jahres 1837 hatte er an Gott die Bitte gerichtet, ihm einen Stoff zu einer größeren Darstellung zu schenken (Tb. I, 552). Bis jetzt hatte er noch keinen gefunden, der ihm die Möglichkeit gewährt hätte, dichterisch das auszudrücken, was in seinem Innern verworren gärte. Wie bei SCHILLER waren auch bei ihm nur Ansätze vorhanden, die keinen ursprünglichen Wert besitzen konnten, weil die Stoffe ihm nichts boten, was seinem Inneren entgegengekommen wäre und nur so hätte er Eigenes geben können. Infolgedessen hatten fremde Einflüsse auch bei HEBBEL leichtes Spiel. SCHILLERS „Studenten von Nassau", der in der Wertherstimmung seines Schöpfers wurzelt, seinem „Cosmus von Medici",[60] in dem der „Julius von Tarent" des LEISEWITZ seine Auferstehung feiert, stehen HEBBELS „Mirandola" und „Vatermord" gegenüber, deren Muster in stilistischer Hinsicht — abgesehen von SCHILLER — noch aufgezeigt werden. Was dem Karlschüler SCHUBARTS „Geschichte des menschlichen Herzens" wurde, das wurde dem Hamburger Literaten die biblische Erzählung von der jüdischen Witwe, die dem trunkenen Assyrerfeldherrn das Haupt abschlägt. In den Gestalten der Judith und des Holofernes hatte HEBBEL die Medien gefunden, durch die zu sagen er fähig wurde, was er dachte und empfand, d. h. die innere Form, die ihn von seinem seelischen Erleben befreite. Diese innere Form ist rednerisch, wie es die der SCHILLERschen „Räuber" ist. Sie in der „Judith" wie in den übrigen Dramen HEBBELS — denn in allen ist die innere Form rednerisch — aufzuzeigen, ist also unsere nächste Aufgabe, während darauf, nach Berücksichtigung der äußeren rednerischen Form, die Frage zu beantworten ist, warum gerade das Rednerische der von HEBBEL künstlerisch gestalteten Stoffe seinem inneren Erleben entgegenkam, was also auf eine psychologische Erklärung seiner Beredsamkeit hinausläuft.

Das apokryphe Buch „Judith", so sagten wir, bedeutete für HEBBEL dasselbe, was die Erzählung des Gefangenen vom Hohen-Asperg für SCHILLER bedeutete: er wurde sich durch jenes seiner

Digitized by Google

in ihm ruhenden Keime bewußt. Nun muß sich aber nach Hebbel in jedem echten Dichtergeist, wenn er seinen Stoff gefunden hat, ein doppelter Prozeß abspielen. Einmal muß sich der Stoff in eine Idee auflösen und darauf die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten (Tb. I, 1232). Danach können wir Werners Ansicht dahin abändern, daß wir sagen: wenn ein gefundener Stoff in dem Dichter zugleich ein Grundproblem, eine Idee entstehen läßt — und das wird immer der Fall sein, da er ihn sonst gar nicht „gefunden" hätte, d. h. nichts in seinem Inneren gerade diesem so und so gearteten Stoff entgegengekommen wäre —, so ist diese Auffindung der Idee identisch mit der inneren Form, indem diese dadurch erzielt wird, daß die Idee von dem Dichter einer künstlerischen Gestaltung unterzogen wird, und zwar so, daß sie, die Hebbel im Drama Grundbedingung für alles nennt (Tb. IV, 5695), nicht nur in ihrem Verhältnis zu den Charakteren, sondern auch selbst unter Debatte gestellt werden soll (Tb. II, 2864). Besteht also das dichterische Bilden in einem Debattieren, so ergibt sich daraus mit Selbstverständlichkeit, daß die innere Form rednerisch ist, wie es die der Schillerschen Werke ist. Dennoch ist die Art des Rednerischen bei Hebbel durchaus verschieden von der Schillers. Bei diesem stets Schwarz-Weiß-Kunst, bei Hebbel nie; es fällt ihm nicht ein, sich wie jener mit Entschiedenheit auf die rechte oder linke Seite zu stellen, er ergreift nicht Partei für diesen oder jenen, weil nach ihm der wahre und ganze Dichter gar bald die Erfahrung macht, daß Ideal und Gegensatz, Licht und Schatten sich nicht gegenseitig aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen (Tb. II, 2947).[61] Von einer leidenschaftlichen innerlichen Beredsamkeit ist sowohl die Darstellung der dramatischen Charaktere in ihrer Stellung gegenüber der Idee erfüllt, wie auch die Disputation über die Berechtigung dieser Idee selbst. Während wir aber aus dieser für uns wohl eine positive moralische Forderung ableiten können, weil der Dichter durch das Schicksal der Individuen zu verstehen gibt, wie er dieses Grundproblem anerkannt und praktisch nutzbar gemacht sehen will, steht er doch durchaus über seinem Stoff. Der verschiedenartige Standpunkt, den die einzelnen Personen seiner Dichtung zu dieser Idee einnehmen, wird ihm kein Anlaß, die Farben nach seinen persönlichen Gefühlen leuchtend oder dunkel zu verteilen, wie es Schiller in dem Musterbeispiel der Brüder Moor getan hat. „Die Poesie ist Leben, nicht Denken . . ., nur die halben, die von dem Kampf, den jeder tiefere Mensch in sich durchkämpfen muß, ohne

Digitized by Google

jemals zu einem Schachbretts-mäßigen Sieg zu gelangen, nichts wissen, schlachten ihrem sogenannten Ideal den Gegensatz, der bei ihnen natürlich nie lebendig wird, sondern Schemen und Schatten bleibt, kaltblütig ab und geben ihm, wenn sie ihn niedergestreckt haben, noch einen Fußtritt obendrein ...“ (Tb. II, 2947). Eine doppelte innere Beredsamkeit finden wir also in HEBBELS dramatischen Werken. Die eine steht der SCHILLERschen nicht allzufern. Sie zeigt sich in der lebhaft nachgewiesenen Berechtigung eines sittlichen Gedankens. Dieser wird aber nicht — und das unterscheidet HEBBEL von dem Dichter der „Räuber“ — durch den Kontrast zweier Charaktere oder Charaktergruppen dargestellt, von denen die eine für, die andere gegen ihn streitet, vielmehr löst er sich aus der Tragik des künstlerisch gestalteten Vorgangs mit Notwendigkeit heraus als das ewige, alle Konflikte zeitlicher Bedingtheit Überdauernde. Die andere weicht der Art nach von der SCHILLERS weit mehr ab. Verlegt dieser die Debatte über die Idee in die Charaktere, womit eine persönliche Sym- und Antipathie des Dichters verbunden ist, so bildet HEBBEL in der inneren Form mächtiger Beredsamkeit seine Gestalten in ihrem Verhältnis zu dem den anderen Teil seiner Beredsamkeit ausmachenden ethischen Gedanken, ohne ihnen wie SCHILLER gleichsam eine Rangstufe zuzuweisen, die höher oder tiefer liegt, je nachdem die einzelnen der Idee nahe oder fern sind. Ganz im Gegenteil sind, wie wir sehen werden, beide sich gegenüberstehende Individuen, um die es sich bei HEBBEL wie bei SCHILLER handelt, Vertreter gleichberechtigter sittlicher Prinzipien. Nur insofern tritt eine Parteinahme des Dichters in die Erscheinung, als von dem Standpunkt höchster Sittlichkeit beide darum im Unrecht sind, weil sie sich im Gegensatz befinden zu dem Sittlichen, das sich eben in der Idee verkörpert, deren Berechtigung HEBBEL erweisen will, oder, wie er es in seinem Wort über das Drama ausdrückt, weil „die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht“, woraus folgt, daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder an einer verwerflichen Bestrebung scheitert (W. XI, 4. 12).[62] Dies aber hat nichts zu tun mit der persönlichen Anteilnahme bei SCHILLER und ist im übrigen auch insofern belanglos für die Beredsamkeit, als ihre beiden oben näher dargelegten Formen von HEBBEL gleich stark ausgebildet sind,

Digitized by Google

insofern aber wichtig, als dadurch ein besonderes Licht auf die Idee selbst fällt.

Der Grundgedanke nämlich, der von der „Judith" bis zum „Demetrius" von Hebbel debattiert wird, ist immer derselbe, der Gedanke von der Notwendigkeit, welche die höchste Sittlichkeit ist:

„Und dämmernd über den Gestalten
Will ich ein wunderbares Walten,
Drin, wenn auch ganz von fern, der Geist,
Der alle Welten lenkt, sich weis't." (W. I, 313).

Es ist der Gottesgedanke, die Idee des Weltwillens, dessen Allmacht in Hebbels ganzer Dramatik erwiesen wird. Die Allmacht des sittlichen Zentrums, „das wir im Weltorganismus schon seiner Selbst-Erhaltung wegen annehmen müssen" (W. XI, 40, 6). Rednerisch also wird diese Idee des Weltwillens als berechtigt erwiesen an dem Schicksal der Individuen, die ihr als Ganzes gegenüberstehen, rednerisch ist wiederum ihr Verhältnis zu den einzelnen Individuen dargestellt.

In der „Judith" ist die Idee verkörpert in dem strengen Gott der Juden, in Jehovah. Er muß Sieger bleiben und er bleibt Sieger, bleibt es gegenüber den Einzelwillen, die sich gegen ihn empören. Holofernes, der sich nach dem Göttlichen sehnt, das auch er anzubeten vermag, glaubt dieses allein in sich selber gefunden zu haben und verlangt von Judith göttliche Verehrung (W. I, 65, 10). Aber die erzürnte Gottheit hält das rächende Schwert über ihn, das zum Fall bereit ist, gerade in dem Augenblick, wo er Judith sein blasphemisches Gebot entgegenschleudert; denn hierdurch sieht sie wieder klar, sie, die von der Größe seiner Persönlichkeit schon fast bezwungen war und erhält die Kraft zurück, die sie befähigt zur furchtbaren Tat. Ihre Schuld aber ist es, daß sie jene, die ihr von der Gottheit als Beruf auf den Lebensweg mitgegeben wurde, nicht um Gottes und ihres Volkes willen, sondern um ihrer geschändeten Weiblichkeit willen ausübt. Dadurch wird sie ihrer Mission untreu, die sie nichtsdestoweniger aus menschlichen Gründen als Werkzeug des Weltwillens erfüllt.[63] Dieser ist es, der den Assyrerfeldherrn fällt, dieser ist es, der über Judith triumphiert, indem aus ihrem Schoße der Rache heischende Sproß des Holofernes erwachsen kann. Sie selbst bestätigt diesen Triumph, wenn sie am Ausgang, sich dem Richtspruch Jehovahs beugend, der Magd zuruft: „Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig!" (81, 10).[64]

Dem strengen Gott des Judentums steht der nicht minder strenge des Christentums entgegen, der in der „Genoveva“ nicht nur über den Geschehnissen waltet, sondern als Idee der Sühnung und Genugtuung durch Heilige (Tb. II, 2337) verkörpert in der Pfalzgräfin selbst erscheint und in ihr siegt über die Mächte des Egoismus.[65] Hat man die „Genoveva“ mit Recht als eine Beichte Hebbels bezeichnet (W. I, p. XXXXVI), so kann man sie mit demselben Recht eine Predigt nennen, die der Dichter von der Kanzel höchster Sittlichkeit herab richtet gegen den rücksichtslos verlangenden und den rücksichtslos verdammenden Egoismus, von denen jener durch Golo, dieser durch Siegfried gekennzeichnet wird.

„Man trifft sie, wie man eine Saite trifft,
Die Antwort ist ein wunderbarer Ton!“

sagt Golo von Genoveva (3141), als sie auch der stärksten Verlockung widersteht und das reine Weib bleibt, die Heilige, an der das Böse zerschellen muß. Das ist vor allem ihr Gemahl, dessen unendlich schweres Vergehen ist, daß er von der Schuld seines Weibes, das er doch kennen müßte, überzeugt ist und sie ohne Prüfung verurteilt. Siegfried ist schuldiger als Golo; das verkündet uns der Redner Hebbel, der schon bei der Lektüre des Müllerschen Werkes in sein Tagebuch schreibt (Tb. I, 1475, 124 f): „Es ist ungleich sündlicher, das Göttliche in uns'rer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können.“ Siegfried versündigt sich gegen die Gottheit dadurch, daß er den Wert des Edelsteins, der ihm geworden, nicht erkennt. Darum muß er ein Opfer der Notwendigkeit werden. Er wird es in doppelter Weise: einmal in der Tragödie selbst dadurch, daß ihm die Erkenntnis wird, Gott billige seinen Urteilsspruch nicht (3529), das andere Mal dort, wo sich scheinbar eine Versöhnung des Weltwillens vollzieht. Aber nur scheinbar; denn wenn Siegfried im „Nachspiel“ die beweinte Verstoßene wiederfindet, so geschieht es nur, damit er die zermalmende Überzeugung gewinne, das Band zwischen ihm und ihr sei für Zeit und Ewigkeit zerrissen (Tb. I, 1475, 127 f).[66] Golo aber geht zugrunde als Werkzeug des Weltwillens, das sich gegen eben diesen Weltwillen auflehnt, wie es Judith tut. Er ist wie Ibsens Julian Apostata ein „Eckstein unter dem Zorne der Notwendigkeit“, welcher der Menschheit durch Leiden die Erlösung bringen, sie durch Verneinung zur Erkenntnis der

Digitized by Google

Wahrheit führen soll. So wird in der „Genoveva“ die Idee der Gottheit debattiert, indem ihr die Verständnislosigkeit (Siegfried) und der Haß (Golo) gegenübergestellt werden, der Haß, der wie in „Kaiser und Galiläer“ der Überzeugung von der Größe des Gehaßten entspringt.

„Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee“, schrieb Hebbel nach Vollendung seines Lustspiels „Der Diamant“ in sein Tagebuch (Tb. II, 2393). Daher finden wir auch hier die Idee von der Gottheit debattiert. Freilich, da eben die Form eine andere ist als die der Tragödie, auch in anderer Art. Die handelnden Personen durften keine Werkzeuge der Notwendigkeit sein, die an sie mit hohen Forderungen herantritt. Das hätte dem Wesen der Komödie widersprochen. Aber über dem Dualismus, der in dem eigentlichen Wert der Dinge liegt, und dem, den wir ihnen beilegen, über diesem Dualismus, den Hebbel im „Diamanten“ beredt zum Ausdruck bringt, spüren wir doch eine alles lenkende Macht, die diesmal nur ein etwas weniger ernstes Antlitz trägt, mit dem sie herabschaut auf das törichte Gehabe der Menschen. Sie bleibt endlich auch Siegerin in diesem Werk Hebbels, insofern der einzige, der nicht aus Egoismus handelt, der Bauer Jakob, den von allen begehrten Stein erhält. Beredt aber bringt uns Hebbel in diesem Lustspiel zu Bewußtsein, was in „Herodes und Mariamne“ Titus zu der in den Tot gehenden Königin sagt (3076): „Wir leben aber in der Welt des Scheins.“

In der „Judith“ und in der „Genoveva“ fanden wir die Notwendigkeit dargestellt durch die Gottheit des Juden- und Christentums. In den folgenden Dramen tritt an ihre Stelle das sittliche Zentrum als solches, d. h. die höchste Sittlichkeit selber, die einer zeitlichen gegenübergestellt wird,[67] und die gerade durch ihr Unterliegen den Sieg über diese davonträgt. Auf diese Weise wird „Maria Magdalene“ das innerlich rednerischste der Hebbelschen Werke, dem nur die „Agnes Bernauer“ nahekommt. Wir werden in eine Atmosphäre bürgerlicher Dumpfheit geführt, in der die Menschen an ihren eigenen Sittengesetzen zugrunde gehen. Kein Gegenspieler ist vorhanden, kein Aufgeklärter etwa, der den unter den selbstgeschaffenen Verhältnissen schwer Tragenden zuriefe: Aber das ist ja Torheit, was macht ihr denn! Glaubt ihr vielleicht, eure enge Welt- und Lebensanschauung könne vor einer strengen und hohen Sittlichkeitsauffassung standhalten! Nicht weist uns irgend eine vorwitzige und sich wiederholende Sentenz auf das hin, worauf

Digitized by Google

es ankommt. Vielmehr stellt HEBBEL nur dar, aber mit der großen Kraft künstlerisch gemäßigter Beredsamkeit, die eben ganz allein erzeugt wird durch das Sichaufreiben der Einzelnen an anerkannten Moralprinzipien, da ein ausgesprochener Hinweis auf das Unsittliche dieser „Moral“ nur die künstlerische und ethische Wirkung abschwächen, wenn nicht vernichten müßte. Wenn ein Dichter uns den unersetzlichen Wert des Augenlichtes zum Bewußtsein bringen will, so wird er keine Deklamation über die „edle Himmelsgabe“ von irgend einem seiner Geschöpfe halten lassen, wie es SCHILLER, sondern er wird uns den furchtbaren Anblick des seiner Sehkraft Beraubten selbst darstellen, wie es SHAKESPEARE tut. So ist HEBBEL in seinem bürgerlichen Trauerspiel verfahren. Kraft der inneren Beredsamkeit des gestalteten tragischen Vorgangs, in dem die zeitlich bedingte Sittlichkeit die Individuen vernichtet, also in der Wirklichkeit Sieger bleibt, überstrahlt doch das höchste sittliche Zentrum, die göttliche Barmherzigkeit, eben diese „Moral“ von des armen Erdenwurmes Gnaden. Auch hier gilt — wenn auch in anderem Sinne — das Wort, das IBSENS Brand dem Vertreter der Halbheit und der Lüge zuruft:[68]

„Einst wird gewaltig offenbar,
Daß Unterliegen Siegen war.“

Um die gewaltige Beredsamkeit der „Maria Magdalene“ noch in besonderem Maß zu würdigen, muß man ihr die der „Julia“ gegenüberstellen. Ihre innere Form ist allerdings auch rednerisch, die höchste Sittlichkeit bemeistert in ihr sogar nicht nur im Unterliegen, sondern tatsächlich die zeitlich bedingte. Dies ist aber nicht bildhaft genug von HEBBEL herausgearbeitet.[69] Nichtsdestoweniger wird niemand das Rednerische der inneren Form dieses Stückes verkennen. Hier wie in dem voraufgehenden Werk haben wir eine enge Lebensanschauung, an der sich die einzelnen Persönlichkeiten zugrunde richten könnten; könnten, aber nicht tun. Tobaldi stimmt zwar im Großen und Ganzen überein mit Meister Anton. Aber seine Tochter, die sich in derselben Lage wie Klara befindet, gibt sich nicht den Tod. Schon darin offenbart sich der Sieg der höchsten Sittlichkeit,[70] der in dem Augenblick vollständig wird, wo Graf Bertram als ihr Werkzeug — im Gegensatz zu dem Sekretär — Julia seine Hand anbietet. So wird das Stück gleichsam ein beredter Kommentar zu dem Voraufgehenden, indem hier zu der Darstellung des Seins — hauptsächlich verkörpert in der Gestalt des Tobaldi — eine hinzutritt, die uns vor Augen führt, wie es sein soll.

Digitized by Google

Eine von hoher Sittlichkeit erfüllte Zeit wird in „**Herodes und Mariamne**“ symbolisch angedeutet durch den Stern von Bethlehem, der in die Nacht hineinstrahlt und das nahende Morgenrot ahnen läßt. Dieses aber verkündet die Herrschaft des Christentums und mit ihm eine neue Einschätzung der Individualität. Um diese handelt es sich in der Tragödie des jüdischen Königs und seines Weibes aus Makkabäerstamm. Das höchste Glück der Erdenkinder, die Persönlichkeit, steht in diesem Werk zur Diskussion, mit dem Hebbel eine neue Periode seines Schaffens einleitet. Die Notwendigkeit, die über den Ereignissen steht, ist auch hier die höchste Sittlichkeit, die in dem bestimmten Fall als Beschirmerin des dem Menschen eigentümlichen Wesens auftritt. Indem Herodes mit roher Faust hineingreift in das besondere Sein seines Weibes, vergeht er sich zugleich gegen die Notwendigkeit. Seine Schuld ist die des Pfalzgrafen Siegfried. Wie dieser hat auch er kein Verständnis für das Göttliche in seinem Weibe. Wegen seines Egoismus wird er, genau so wie der Gemahl Genovevas, von der Notwendigkeit durch den Verlust Mariamnens gestraft, wodurch sich jene als die Unbesiegbare erweist. Sie tut es zum zweitenmal, als sich Herodes zum zweitenmal gegen sie wendet. Der Befehl des bethlemitischen Kindermordes ist zwecklos, das Göttliche wird erhalten und mit ihm tritt an die Stelle des altweltlichen Eigennutzes die christliche Nächstenliebe. Hebbels leidenschaftliche Beredtsamkeit verlangt für den Menschen das Recht, als Persönlichkeit genommen, nicht zum Herdenvieh herabgedrückt zu werden; denn der Mensch ist keine Sache, die man nimmt, und nur Gott allein hat das Recht, ihm das Leben zu nehmen, das er gegeben hat (1692).[71]

Aber wie hoch ihm auch die Persönlichkeit stand, Friedrich Hebbel gehörte nicht zu denen, welche der „wahnsinnigen Emanzipationssucht des Individuums“ (Br. V, 107, 4) das Wort redeten, sondern vielmehr zu denen, welche nachdrücklich das Recht der Allgemeinheit, des Ganzen gegenüber den Einzelnen betonten. Vermag ein Einzelner, und wäre er noch so frei von Schuld, allein durch seine Existenz, die Ordnung der Welt zu stören, so muß er fallen als ein Opfer der Notwendigkeit, einer Notwendigkeit, die hier Vertreterin des allgemeinen Menschheitsrechtes ist, das über dem Recht des Menschen steht. Ein solches Opfer ist die Baderstochter von Augsburg in der „Agnes Bernauer“.[72] Es ist ein wahrhaft ethisches Trauerspiel und ein Priester hat es geschrieben, der mit tiefer sittlicher Beredtsamkeit seine Überzeugung verkündet, daß der

Einzelne sich unter allen Umständen dem Ganzen opfern muß, wenn es das Wohl dieses Ganzen so verlangt. Agnes Bernauers Schuld besteht in ihrer Schönheit und darin liegt keine Schuld. Weil aber ihre Schönheit an der Ordnung des Staates zu rütteln vermag, des Staates, „dem notwendigen formalen Ausdruck der Gesellschaft“ (Br. IV, 358, 28), in der die ganze Menschheit lebt, während in dem Individuum „nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt“ (ibid.), so muß sie als ein Opfer der Notwendigkeit fallen, die — wie in der „Genoveva“ durch die Pfalzgräfin — hier durch den Herzog Ernst dargestellt wird, „einen durchaus sittlichen Repräsentanten der höchsten Gewalt“, wie HEBBEL ihn selbst nennt (Br. IV, 350, 18), der „am Schluß durch einfache Entfaltung des erhabenen Pflichtbegriffs die ihm in wilder Ungebändigtheit entgegentobende Leidenschaft niederschmettert“ (ibid). Denn der Sieg der alles beherrschenden Notwendigkeit, der in dem Augenblick erfolgt, wo das unglückliche Weib hinab in den Fluß gestoßen wird, verdoppelt sich, als sich ihr auch Herzog Albrecht unterwirft, der erkennt, daß der, der auf dem Thron sitzt, als erster Diener seines Staates, den Fürsten, den Vater seines Volkes, dem Menschen, der nach persönlichem Glück verlangt, voranzustellen hat. Freilich, der Vertreter und zugleich das Werkzeug der Notwendigkeit, Herzog Ernst, wird ebenfalls ihr Opfer; denn die ungeheure Tat vernichtet ihn innerlich, was durch seinen Entschluß veranschaulicht wird, ins Kloster zu gehen. Daraus aber zu schließen, daß es sich in der „Agnes Bernauer“ um eine zeitlich bedingte Sittlichkeit handelt, an der die Menschen zerschellen — das möchte ich gegen WALZEL hervorheben, der jene in dem Herzog Ernst verkörpert sieht —,[73] ist doch gar nicht möglich, da Herzog Ernst nach HEBBELS eigenem Geständnis (siehe oben) die höchste Sittlichkeit vertritt. Es wird weiter nichts debattiert, als das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft, dessen rednerische Wirkung aber nicht geringer ist als die des anders gearteten Problems in der „Maria Magdalene“.

Die in diesem bürgerlichen Trauerspiel, in „Herodes und Mariamne“ und in der „Agnes Bernauer“ debattierten Erscheinungsformen des sittlichen Zentrums vereinigen sich im „Gyges“, so daß hier die Idee nach drei Seiten hin zur Diskussion steht und dreimal zum Siege geführt wird. Dem Eingriff des Herodes in das Wesen Mariamnens steht der des Kandaules gegenüber, der, ohne Verständnis für das innere Leben Rhodopens, ihre Persönlichkeit durch die Nichtachtung ihrer Weiblichkeit entweiht. Und er ver-

geht sich gegen die Individualität des Gyges, indem er ihn zwingt, das Gemach der Königin zu betreten. Darum fällt er als Opfer der sittlichen Notwendigkeit, die dem Rechte der Persönlichkeit eine Beschützerin ist. Aber zugleich trifft ihn der rächende Arm des sittlichen Zentrums, das, wie Herzog Ernst, von dem Einzelnen Unterwerfung unter die Allgemeinheit verlangt. Kandaules verletzt nicht nur die seinem Weibe heilige Sitte, er rührt auch an den Sitten seiner Untertanen, denen er ein Führer zu neuen, sagen wir modernen Anschauungen werden will. Weil er die Heiligkeit des Bestehenden angreift, geht er zugrunde. Hieraus aber erhellt sofort die Verwandtschaft des „Gyges“ mit „Maria Magdalene“ und zugleich taucht hier der furchtbare Gedanke auf, daß der Dualismus nicht nur durch die Welt, sondern auch durch die Idee geht, womit die Überzeugung einer alles lenkenden Macht vernichtet wäre. Denn indem Kandaules die Welt aus ihrem Schlaf aufwecken will, steht er, was deutlich aus der großen Rede vor seinem Tod hervorgeht, im Dienst einer sehr viel höheren Sittlichkeit als es die ist, die von ihm fordert, im Gegebenen zu beharren. Diese, die von einem anderen Standpunkt aus das sittliche Zentrum ergab, ist demnach, so gesehen, nur eine zeitlich bedingte Sittlichkeit, an der Kandaules und Rhodope, ebenso wie Klara zerschellen müssen. Da aber die drei sittlichen Zentren doch nur Erscheinungsformen eines einzigen sind, einer Idee, die sich hoch erhebt über die Konflikte der Menschen und der Zeiten, so ist, wenn eine dieser Erscheinungsformen zugleich eine zeitlich bedingte Sittlichkeit vertritt, der Dualismus der Idee, der Konflikt in der Gottheit selbst, erwiesen, um so mehr, als dadurch, daß alles Unheil aus der Individualität der Rhodope fließt, der Zweifel berechtigt ist, ob diese wirklich unter einem höchsten sittlichen Zentrum steht, oder nicht vielmehr in zeitlicher Bedingtheit.[74] Das Rednerische der inneren Form ist trotzdem nicht zu verkennen, ebensowenig die Diskussion der Idee der Sitte. Nur werden wir im Unklaren gelassen, welche besondere Art der Sitte mit dem Untergang des lydischen Königspaares den Sieg errungen hat. Dies findet vielleicht darin seine Erklärung, daß es Hebbel, im Gegensatz zu seinen früheren Werken, hier an einem Ideenhintergrund mangelte, da die Idee der Sitte erst aus dem fertigen Stück emporstieg „wie eine Insel aus dem Ozean“ (Br. V, 204, 18). In diesem Fall ist die innere Form also nicht mit dem Finden einer Idee verbunden, sondern nur mit dem künstlerischen Gestalten eines Stoffes.

Digitized by Google

Die Tagebucheintragung: „Wenn das Christentum sich auch nur als das zweckmäßigste und unwiderstehlichste Organisations- und Zivilisationsinstitut vor der Vernunft legitimierte, wäre es damit nicht genug legitimiert?“ (Tb. IV, 5427) enthält die Idee, die sich in HEBBELS letztem vollendeten Werk, den „Nibelungen“, aus den tragischen Geschehnissen als das Dauernde ergibt. Wie in SHAKESPEARES „Hamlet“ wird — nach GOETHES Ausdruck — ein Geschlecht weggemäht, und ein anderes sproßt auf. Wie in „Herodes und Mariamne“ geht eine Welt zugrunde, weil es ihr an sittlicher Kraft mangelt und wie dort ist es das Christentum, das die neue, im Entstehen begriffene mit ewigen ethischen Werten erfüllt. Das Christentum als Ausdruck der höchsten Sittlichkeit ist die in der Trilogie debattierte und zum Siege geführte Idee, ebenso wie in der Tragödie der Makkabäerfürstin und ihres Gatten, ebenso wie in der Passionsdarstellung der Pfalzgräfin Genoveva. Wie in diesem letzten Werk tritt auch hier die durch das Christentum verkörperte Notwendigkeit in Menschengestalt in die Handlung ein; an Dietrich von Bern müssen die Vertreter der alten Welt, deren furchtbarster Hagen ist, der gleich zu Beginn durch seine widerchristlichen Lakonismen rednerisch hinweist auf den Gegensatz zweier Weltanschauungen, der in dem Werk zum Austrag gebracht wird, zugrunde gehen und wenn wir in Christus den sehen, der er wirklich ist, d. h. die höchste Sittlichkeit, so dürfen wir Dietrichs letzte Worte, die zugleich das ganze Werk endigen, als ein Motto setzen über das gesamte dichterische Vermächtnis FRIEDRICH HEBBELS, denn dann hat er alles, was er geschaffen, geschaffen „im Namen dessen, der am Kreuz erblich“.

Das hierdurch bedingte Rednerische der inneren Form haben wir in den einzelnen Werken durch Heraushebung der debattierten Idee nachzuweisen versucht. Mit ihr ist nun naturgemäß das Rednerische in der Anlage der Charaktere verbunden, deren Verhältnis zu der Idee dargestellt werden soll, wobei die rednerische innere Form zum zweitenmal in die Erscheinung tritt. Mit der einzigen Ausnahme des Pfalzgrafen Siegfried, den er entschieden verurteilt, macht sich HEBBEL, unbekümmert um die das Ganze beherrschende Idee, zum überzeugten Sachwalter seiner Gestalten, in so hohem Maße, daß sie alle im Recht sind, sei ihr Verhältnis zum sittlichen Zentrum auch noch so sehr verschieden. Wir vernehmen die Stimme eines Verteidigers, dessen rednerische Kraft so mächtig wirkt, daß wir seine Schützlinge von Schuld freisprechen und ihre Handlungs-

Digitized by Google

weise verstehen lernen, trotz ihrer Opposition gegen die Idee, vor der auch wir uns beugen. In dem Übermenschen Holofernes, der erkannt hat, daß die Menschheit nur den einen großen Zweck hat, einen Gott aus sich zu gebären (10, 3) und der nicht einen Augenblick daran zweifelt, daß er selbst dieser Gott ist, erkennen wir die Unschuld in der Schuld (gegen die Idee). Wir erkennen sie auch in Judith, dem jüdischen Weibe, das seine Aufgabe vergißt und nichts ist als Weib, indem es verehrt, was es verabscheuen sollte (63, 20). Wir begreifen, daß der Eine, dem nur Kreaturen entgegentreten, niemals freie Menschen, geschweige denn solche, denen er Achtung entgegenbringen kann, notwendig zum Größenwahnsinn geführt werden muß. Begreifen, daß die andere aus ähnlichem Grunde — unter ihren Volksgenossen steht ein Ephraim noch auf verhältnismäßig hoher Stufe — gerade zu diesem Manne getrieben wird, in dem sich alle Kraft der Erde scheint zusammengedrängt zu haben. Golo wird dem am Äußeren haftenden Blick nur als Schurke erscheinen, während er doch aus der „bewußtlos-frommen Majestät der Kindlichkeit" (328), wie die in seinen Armen schlummernde Pfalzgräfin erwachen muß zum „holden Fieber, das man Leben nennt" (340), d. h. in Liebe zu Genoveva entbrennen muß, weil er sieht, daß die Heilige ein Weib ist, das wie andere lieben und küssen kann. Wie aus diesem in sein reines Herz geschleuderten Funken das Flammenmeer wird, das ihn selbst, trotz erbitterten Kampfes gegen seine Begierden, verzehren wird, wie er auf der Bahn des Verbrechens weiterschreiten muß bis zum furchtbaren Ende, das ist von Hebbel mit eindringlichster Beredsamkeit dargestellt worden. Die Personen des „Diamanten" kommen hier nur insofern in Betracht, als auch durch ihr Verhältnis zur Idee das Rednerische ihrer Anlage bedingt ist. Doch wird ihr Standpunkt von Hebbel nicht verteidigt. Er macht im Gegenteil, mit Ausnahme des Bauern Jacob, das Unrecht aller augenscheinlich, wie es für dieses Lustspiel angemessen war. Dagegen sind in der „Maria Magdalene" alle Personen im Recht (Br. II, 342, 7) und selbst Leonhard, „dieser Hundsfott, lebt nicht aus einem Prinzip, sondern nur aus seiner Natur heraus, man ärgert sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat" (ibid. 343, 2), wobei wir natürlich im Sinne Hebbels verfahren, wenn wir hinzusetzen, daß Leonhard zur Veranschaulichung der Idee notwendig geschaffen werden mußte. Trotzdem wir uns aufbäumen gegen die Enge der kleinbürgerlichen Welt, in die uns Hebbel in seinem Trauerspiel einführt, empfinden wir mit Meister

Digitized by Google

Anton, dessen an Verrina gemahnende starre Unerbittlichkeit die Welt nicht mehr versteht. Ebenso, wie mit dem Sekretär, welcher das geliebte Mädchen nicht heiratet, weil er nicht darüber hinwegkommen kann, daß ein anderer sie vorher besessen, empfinden wir auch mit der unglücklichen Klara, die ihrem Vater keine Schande machen will und darum freiwillig in den Tod geht. Derselbe Gegensatz, der sich hinsichtlich des in der Debattierung der Idee liegenden Rednerischen zwischen „Maria Magdalene“ und der „Julia“ ergab, ist auch in bezug auf das Verhältnis der Charaktere zum sittlichen Zentrum festzustellen. In der Julia ist es nicht in voller Klarheit herausgearbeitet, wodurch die rednerische Wirkung beträchtlich vermindert wird. Das zeigt sich namentlich in der Gestalt Tobaldis, der unser Mitgefühl kaum zu gewinnen vermag, trotz seiner Ähnlichkeit mit dem Tischlermeister. Hebbel hatte sich in ihn nicht so hineingelebt, daß er dadurch das Recht seines Tuns verteidigen lernte, sondern er hatte im Hinblick auf die Idee an der sittlichen Würdigkeit von Julias Vater zu zweifeln begonnen. Herodes dagegen und seine heiße Leidenschaftlichkeit finden in ihm einen beredten Fürsprecher, so daß uns der jüdische König, der aus allzu großer Liebe ihren Gegenstand und damit sie selbst entwürdigt, nicht weniger nahe tritt als Mariamne in ihrem hohen weiblichen Stolz, der übrigens keineswegs in ihrer kalten Natur wurzelt, wie Krumm[75] meint, sondern gerade in der Glut ihrer Empfindung für Herodes seine Erklärung findet. Wir begreifen, daß der Mann, der einsam auf seinem Thron sitzt, der alle anderen verachtet und den alle andern hassen, die Einzige, die er liebt und die ihn liebt, unter das Schwert stellt, als er sich von ihr trennen muß, weil er den Gedanken nicht zu ertragen vermag, sie in den Armen eines andern zu wissen, wenn er in der Schlacht den Tod finden sollte, wir begreifen es, daß er seinen Befehl wiederholt, begreifen es um so mehr, als wir bedenken müssen, daß er an der Liebe Mariamnens zu ihm zweifelt, zweifeln muß, nicht etwa, weil sie ihm Veranlassung dazu gegeben hätte, sondern weil ihm sein Schuldbewußtsein, das durch die Ermordung ihres Bruders rege geworden ist, die Unmöglichkeit ihrer weiteren Zuneigung vorgaukelt.[76] Wir begreifen aber auch, daß die Frau, die ihm ganz Weib war und über ihn die Makkabäerin vergaß, wie er den König über sie (1004), und die darum ein heiliges Recht hat auf seinen Glauben an ihre Liebe, zu stolz ist, um den Beweis für diese Liebe und ihre Reinheit anzutreten und deshalb in den Tod geht, begreifen es darum, weil Hebbel

Digitized by Google

nicht nur im „Gyges“, sondern auch schon in dieser Tragödie ein moderner Frauenlob ist, wie UECHTRITZ ihn gelegentlich des erstgenannten Stückes nannte (Br. VI, 76, 5). Herzog Albrecht, der seine Leidenschaft über seine Pflicht, das persönliche Glück über das Glück aller stellt, und der das Glück der Gesamtheit zunichte machen will, als er das seine verloren hat, er erwirbt unsere Teilnahme genau so wie sein Vater, der Repräsentant der Idee, weil wir hineinsehen in das Herz dieses Jünglings und sein unbekümmertes Glück und seinen unendlichen Schmerz gleicherweise miterleben. Und die weise Mäßigung, mit welcher der Dichter die Konflikte und die Verworrenheit ausklingen läßt, wie SCHILLER es in den „Räubern“ tut, erhöht, selbst rednerisch, noch die rednerische Wirkung des Ganzen. Als Charaktere sind Ernst und Albrecht von HEBBEL so dargestellt worden, daß sie beide recht haben. Dasselbe ist der Fall bei Kandaules und Rhodope, bei Kriemhild und Hagen. Der lydische König zollt dem Menschen in sich einen Tribut, wenn er sein Weib den Blicken des Gastfreundes preisgibt, weil er es nicht ertragen kann, nur allein die Schönheit seines Besitzes zu kennen und das Mitwissen, wenn nicht den Neid der anderen Menschen zu seinem vollen Glück braucht. Wem nichts Menschliches fremd ist, der wird Kandaules Handlungsweise verstehen, weil ihn uns die Kunst der HEBBELschen Beredsamkeit so nahe gebracht hat, er wird aber auch den Entschluß der Königin nachempfinden, weil er hineinschaut in eine Frauenseele, die keinen Flecken zu tragen fähig ist und darum den Eingriff in ihre Weiblichkeit mit dem selbstgewählten Tode beantworten muß. Hagen und Kriemhild sind beide der Idee gegenüber im Unrecht; aber die Vasallentreue des Einen und die Gattinnentreue der Anderen umkleiden beide mit dem allgemeinen Recht der Individualität. Diese spricht aus ihnen zu uns mit gewaltiger rednerischer Wirkung, ebenso wie sie in allen übrigen betrachteten Charakteren zutage tritt.

f) Die innere Form der HEBBELschen Werke ist wie die der SCHILLERschen Dramen rednerisch. Dies zeigt sich, wie wir nachzuweisen versucht haben, zum Unterschied von SCHILLER in der Debattierung einer Idee und des Verhältnisses der Charaktere zu ihr. Was die rednerischen Mittel, deren HEBBEL sich im Drama bedient, also die äußere rednerische Form[77] betrifft, so stimmt sie mit der anderer Dichter überein, also auch mit der SCHILLERS. Nichtsdestoweniger werden wir auch hier, namentlich bei dem ersten Punkt, den wir zu betrachten haben, dem Pathos des Ausdrucks,

Digitized by Google

einen grundlegenden Unterschied zwischen beiden Dichtern feststellen können. Dieser Unterschied besteht darin, daß bei Hebbel das Rednerische in der dramatischen, in der künstlerischen Gestaltung zwanglos aufgeht, wie es der Fall ist in Kleists „Hermannschlacht", Grillparzers „Weh dem, der lügt", Ibsens „Gespenstern", um einige Beispiele aus der dramatischen Literatur des 19. Jahrhunderts anzuführen, die ebenfalls polemischen Charakter besitzen, während die Rhetorik Schillers von den Jugendwerken an bis zum „Tell" noch recht häufig rein äußerlich den Charakteren angeheftet ist, ohne daß sie ein zu ihrem besonderen Wesen gehöriger Bestandteil wäre.

Dies kommt bei Hebbel sehr selten vor, auch in der „Judith" und in der „Genoveva", wie es dem oberflächlichen Beurteiler vielleicht nicht erscheinen mag. Holofernes und Golo werden gerade durch die Art ihrer Rhetorik in hervorragender Weise charakterisiert. Nicht reden diese beiden in pathetischem Ton gegen bestehende Mißstände und nicht schleudern sie erbitterte Anklagen gegen die soziale Ordnung, wie es bei Schiller so oft geschieht. Ihre Rhetorik kommt größtenteils zum Durchbruch, wenn sie sich in langatmigen Reflexionen[78] mit sich selbst beschäftigen oder auseinandersetzen. Auch Holofernes klagt an, aber nicht als ein Apostel, der auf vorhandene Schäden hinweist, sondern als der einzige große Mensch, dem die ganze übrige Menschheit zu klein ist und der ihr diesen Mangel vorhält. Die maßlose Verehrung seiner selbst wird durch eine ebensolche übertreibende Ausdrucksweise gekennzeichnet, die, grandios ansteigend, ihren Höhepunkt in der Unterredung zwischen Judith und Holofernes im fünften Akt findet.

Wenn hier auch vielleicht einige Wendungen an Schiller, besonders an den Schiller der „Räuber" erinnern, so kann doch von einem direkten Einfluß nicht die Rede sein. Die innerliche Verwandtschaft beider Dichter ist durch diese Rhetorik bezeugt. Allerdings muß noch einmal betont werden, daß jedes der kraftstrotzenden Worte im Munde des Holofernes wirklich „ein Dietrich für seine Herzkammer" (7, 13), für seinen Charakter ist, was bei Schiller sehr oft nicht zutrifft. Man vergleiche einmal mit den letzten Ausbrüchen des Feldhauptmanns den Monolog Karl Moors (II, 3), nachdem er den Genossen angekündigt hat, nächstens unter sie zu treten und fürchterliche Musterung zu halten. Da findet der Hauptmann für die Stimmung, in der er sich befindet, auch nicht ein charakteristisches Wort. Nur von Pestilenz, Teurung, Wasserfluten des Himmels, die den Gerechten wie den Bösewicht gleicherweise

Digitized by Google

auffressen, ist die Rede, die Mythologie wird herbeigezogen, Jupiters Keule, die Pygmäen und die Titanen müssen charakterisierende Worte ersetzen.[79]

Ebenso wie die pathetische Ausdrucksweise des Assyrers ist auch die Golos nur der Ausfluß seines Charakters, geht also in der künstlerischen Absicht auf. Sicherlich finden sich gerade in den Monologen Golos rhetorische Partien, die, um wieder das Musterbeispiel anzuführen, rein äußerlich betrachtet, an Melchthals Deklamation über „das Licht des Auges" erinnern. Hierzu ist z. B. Golos allgemeine Auseinandersetzung über das Wesen der Liebe zu rechnen, die gleich im ersten Akt der „Genoveva" steht (296):

„O Liebe, niemals hab' ich Dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich Dein heilig Recht!
Du bist's, die diese kalte spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
Du bist nicht Leben, Du bist Tod, ja Tod!
Du bist des Todes schönste, höchste Form,
Die einzige, die giebt, indem sie nimmt!
Dir widerstehen, heißt den Kampf mit Gott
Und mit dem Weltgeheimnis einzugehn,
Du sollst vertilgen, was nicht ewig ist,
Doch nie wird Märt'rer, wer den Holzstoß löscht!"

Aber ist dies wirklich nur leere Deklamation oder nicht viel mehr ein gerade an dieser Stelle wohl begründeter Gefühlserguß? Versetzen wir uns einmal in die Situation. Der Abschied Siegfrieds von Genoveva währt lange, immer wieder schiebt der Pfalzgraf den Augenblick der Trennung hinaus, aber endlich verkünden drei heftige Trompetenstöße, daß es nun zu scheiden gilt. Und das will Siegfried, „eh' ins Auge ihm die Thränen treten" (282). Golo ist im Hintergrund Zeuge dieser Szene. Zum ersten Male sieht er Genoveva, der er nur selten ins Auge zu schauen wagte, als Weib und Gattin. Da erfüllt sich, was Siegfried kurz vorher von ihm gesagt hat (77), ohne die verhängnisvolle Tragweite seiner Worte zu ahnen: Golo wird zum Mann, wird es, weil Genoveva ein Weib ist, ein Weib, das zwar alle anderen Weiber an hoher Tugend und edlem Sinn aussticht, aber doch eben ein irdisches Weib, das darum auch irdisch fühlt, wie sehr auch die Reinheit ihrer Seele die Triebe der Sinne veredeln mag. Und weil Golo zum Mann geworden ist, erwacht in ihm die Leidenschaft. Noch unbewußt ist ihr das Ziel, aber der Haß gegen Siegfried, der eine solche Frau verlassen kann, bricht sich doch schon Bahn. Schon gefällt sich seine erhitzte

Digitized by Google

Phantasie darin, mit dem Gedanken zu spielen, wie anders er sich doch verhalten würde, läg er an „ihrer keuschen Brust“ (291). Weil der Anblick der liebenden Genoveva alle Elemente in ihm zu wilder Gärung gebracht hat, die gebieterisch nach Ausdruck verlangt, der unbewußte Gegenstand seiner dunkeln Gefühle aber noch in den Armen eines andern, ihres Gatten, ruht, wendet sich Golo an die, die zum erstenmal mit ihrer ganzen Gewalt von ihm Besitz ergriffen hat, an die Liebe selbst. „Die dramatischen Reden“, sagt Hebbel (W. XII, 288, 11), „haben nur soweit Wert, als sie das notwendige Product, die klingenden Seelen der Organismen sind, und der größte Tiefsinn wird dramatisch zur größten Abgeschmacktheit, wenn er für sich allein Etwas gelten will“ (vgl. Br. VI, 310, 24). Golos Hymnus auf die Liebe steht nicht da, weil der Dichter ein paar Allgemeinheiten an einer möglichst unpassenden Stelle los werden will, sondern er ist psychologisch wohl begründet; weil Golo Genoveva nicht zurufen kann: „Ich liebe Dich!“, spricht er die Liebe selbst an, ein menschlich durchaus begreiflicher Vorgang.

Summarisch können wir feststellen, daß Golos pathetisch-rhetorische Ausdrucksweise durchweg innerlich begründet ist. Die Frage, ob die monologischen Reflexionen theatralisch gerechtfertigt sind, gehört natürlich auf ein anderes Blatt. Als besonders charakteristisch, sei noch auf den feierlichen Ton hingewiesen, mit dem Golo seinen Herrn auf die furchtbare Botschaft vorbereitet (2330). Golo will sich durch diesen Wortschwall — denn das ist er und zwar absichtlich — selbst betäuben, um den ungeheuren Betrug und sein ganzes abscheuliches Tun nicht dem Grafen entgegenschreien zu müssen. Seine eigenen gespreizten Worte üben eine suggestive Wirkung auf ihn aus, so daß er selbst an die Wahrheit seiner Anklage gegen Genoveva glaubt. Es ist dies eine Folge gesteigerter Dissoziabilität, eine Erscheinung, die wir im Leben häufig beobachten können, und die darin besteht, daß, wie es hier bei Golo der Fall ist, eine beliebige suggerierte Vorstellung die Wirkung der Vorstellung von Gegengründen und Empfindungen ausschaltet.[80]

Nur einmal spannt Hebbel den Bogen der Rede allzu straff, so daß er zerspringt. Als Golo tobend auf Genoveva einzudringen versucht, ruft er in höchster Raserei (1572):

„Was hält mich noch?
Wer stürzt hinunter in des Abgrunds Nacht
Und reißt die letzte rothe Beere nicht,
Die sich ihm bietet, noch im Fallen ab?“

Digitized by Google

Worauf die sehr einfache Antwort lautet: Dies tut niemand, denn daran fehlt es ihm in dieser Situation an Zeit und Überlegung. Hier hat HEBBEL, wie wir dies schon im „Mirandola" feststellten, in dem Drang, den rednerischen Ausdruck bis zur letzten Möglichkeit zu steigern, nicht maßhalten können und dadurch eine fast komische Wirkung hervorgebracht. Das ist bei GRABBE, der ja von manchem unverständlicherweise auch für einen großen Dramatiker gehalten wird,[81] in der Regel der Fall, was schon allein von seiner dichterischen Ohnmacht und Gestaltungsunfähigkeit überzeugen sollte.

Wie in der „Judith" tritt auch in der „Genoveva" die rednerische Ironie auf. In köstlicher und doch so erschütternder Weise äußert sie sich in Zwischenbemerkungen, die Siegfried in Golos erfundenen Bericht hineinwirft. Als jener von der Vertraulichkeit erzählt, die zwischen der Pfalzgräfin und dem alten Diener nach dem Abzug des Grafen bemerkbar wurde und heuchlerisch hinzusetzt:

„Doch weiß ich dieß nur, weil man mir's erzählt,
Ich selbst hab' Nichts davon gesehn",

meint Siegfried (2443):

„Ich glaub's!
Dir lag der Argwohn fern!"

Daß er den Nimbus der Unschuld um sich verbreite, fährt Golo fort (2448):

„Kaum fiel mir's auf,
Daß sie ein par Mal ihre Thür verschloß,
Wenn Drago drinnen war",

und seine Absicht glückt ihm ausgezeichnet: Siegfried nimmt ihn fast väterlich, wenn auch nicht ohne Bitterkeit, da er ihn in Gedanken mit der „ungetreuen" Gattin vergleichen mag, in Schutz (2450):

„Du warst ein Kind."

Die rednerische Wirkung dieser Worte, die der Pfalzgraf aus voller Überzeugung spricht und die gerade darum als dichterische Ironie auf den Hörer oder Leser wirken, besteht darin, daß sie uns die Schuld Siegfrieds vor Augen führen, der so schnell sein Weib verdammt. Er hat wohl ein Recht zu sagen: „Was einem Weibe möglich ist, wer hat's erforscht!" (2385), er müßte aber wissen, daß

Digitized by Google

sein Weib nicht des Verbrechens fähig sein kann, dessen man sie anklagt und an das er glaubt.*

Die Entwicklung der HEBBELschen Beredsamkeit, soweit sie sich im pathetischen Ausdruck zeigt, geht durchaus darauf hinaus, die Steigerung des einzelnen Wortes und Satzes, wie sie in den Reflexionen des Holofernes zutage tritt, zugunsten einer gleichmäßigen Erhebung des ganzen Tones zu verdrängen.[82]

Nur selten entspricht die rhetorische Ausdrucksweise dem inneren Zustand des Redenden nicht. Es ist z. B. der Fall in der letzten großen Rede des Herodes nach Mariamnens Tod (3282):

„Wäre meine Krone
Mit allen Sternen, die am Himmel flammen,
Besetzt: für Mariamne gäbe ich
Sie hin und, hätt' ich ihn, den Erdball mit.
Ja, könnte ich sie dadurch, daß ich selbst,
Lebendig, wie ich bin, in's Grab mich legte,
Erlösen aus dem ihrigen; ich thät's,
Ich grübe mich mit eignen Händen ein!“

Das ist alles andere als ein erschöpfernder Maßstab für Herodes Leid. Denn da er weder den Erdball noch eine mit allen Sternen besetzte Krone jemals sein Eigentum nennen wird, so kann er sie ja auch für Mariamne nie hingeben, und so ist dieser Ausdruck nur eine rhetorische Phrase, die der Bedeutung des Augenblicks keineswegs gerecht wird. Wie ganz anders bringt SCHILLER den Schmerz König Philipps um den durch ihn ermordeten Posa zum Ausdruck.[83] Auch hier ist der Schmerz nicht stumm, im Gegenteil, Philipp spricht mehr als Herodes. Aber die furchtbare Wirkung, die der Tod des heldenmütigen Maltesers auf den spanischen König ausgeübt hat, tritt nichtsdestoweniger voll in die Erscheinung. Keine Spur von falscher Rhetorik findet sich in den düsteren Reflexionen Philipps. Wenn er ein Indien für das Leben Posas hingeben will, so vernehmen wir den aufrichtigen Ausdruck eines aufrichtigen Gefühls, denn er besitzt es. Eine dumpfe Niedergedrücktheit zeigt die ungeheure Größe seiner Trauer. In dieser Trauer — und das ist das Wesentliche und das ganze Geheimnis des großen Eindrucks der SCHILLERschen Gestaltung — beschäftigt sich Philipp allein mit dem Gegenstand dieser Trauer, mit Posas Wesen und Wollen.

* Im folgenden mußte — aus Raumrücksichten — von einer Charakteristik der Rhetorik der einzelnen Personen abgesehen werden.

Digitized by Google

Wenn uns ein geliebter Mensch stirbt, werden wir nicht anders handeln. Herodes aber hat nichts als ein paar kalte Redensarten, die er — die Stelle wirkt fast komisch — selbst als solche erkennt (3290 „Allein, ich kann's nicht"). Nach dieser Erkenntnis begeht er eine ganz unpsychologische Roheit. Er beteuert, wenigstens seine Krone, „die jetzt an Weibes Statt mir gelten soll" (3293) festzuhalten. Eine Erklärung hierfür, keine Entschuldigung für den Dichter, liegt darin, daß diese Bemerkung des Königs jenem die Überleitung zu dem Gedanken leicht macht, daß ja ein „Wunderknabe" (3295) nach Herodes Krone greife. Zugunsten eines technischen Auskunftsmittels ist also hier der charakteristischen Gestaltung arg mitgespielt worden.

Das geschieht auch durch Rhodopens Worte (1369):

„Je mehr sonst ganz nur Weib, nur scheues Weib,
Je mehr vom Manne wird sie da verletzt!"

Wie die Verse 3071 ff. in „Herodes und Mariamne", sind auch diese psychologisch und darum künstlerisch nicht haltbar. Hier hat Hebbel sich zu sehr in den Vordergrund gestellt, getrieben von seinem Eifer, die Handlung der Königin und ihr Fühlen, wie die Größe von der Schuld des Königs, verständlich zu machen. Wir werden später noch sehen, wie dieser Drang nach strenger Motivierung dem Dichter gefährlich wird. Daß die ihr angetane Schmach ganz in Rhodopens Bewußtsein tritt, ist notwendig. Daß sie weiß, sie sei ein scheues Weib, daß sie das ausspricht, daß sie das vor Gyges ausspricht, läßt sich mit ihrer Natur nicht in Einklang bringen. Darum sind die beiden Verse nichtssagende Anhängsel, wenn sie auch ausdrücken, was der Dichter sagen will. Es gelang Hebbel nicht, dem Gedanken künstlerische Form zu geben, was übrigens ganz natürlich ist. Rhodope selbst darf ihn nicht aussprechen. Gyges auch nicht; denn ganz abgesehen davon, daß er es im Gespräch mit der Königin in dieser Form niemals tun würde, scheint er mir seine Tat nicht zu erkennen als eine allgemein gegen das Weib und gegen die Sitte verstoßende, sondern er bereut sie nur deshalb, weil sie ein besonderes Weib trifft, das ihm das Herrlichste von allen ist. Daß Kandaules einem solchen Gedanken nicht Raum geben kann, bedarf kaum der Erwähnung; er begreift Rhodope nicht, auch nicht kurz vor seinem Tode, trotz seiner ausdrücklichen Versicherung (1877). Die Charaktere sind so geartet, daß der Ausspruch der in den beiden Versen niedergelegten Ansicht ihrem

Digitized by Google

Wesen widerspricht. Er ist ein aufdringlicher Hinweis und deshalb vollständig überflüssig. Rhodope stellt uns ja selbst die hier vorgetragene Ansicht mit jedem Wort und allem ihrem Tun vor Augen.

Hier, wie schon an einigen anderen Stellen sehen wir, daß sich Hebbels Verwandtschaft mit Schiller auch darin erweist, daß er gelegentlich — freilich im Vergleich zu Schiller verschwindend selten — den Charakter der darzustellenden Persönlichkeit außer acht läßt und unbekümmert um ihn das ausspricht, was er gerade empfindet. Auf die Erklärung dieser Tatsache, die Hebbel theoretisch gerade in Bezug auf Schiller stets bekämpft hat, kommen wir bei Besprechung der Sentenzen zurück.

An dieser Stelle möchte ich noch auf einen Abschnitt in Walzels „Hebbelproblemen" eingehen, welche die in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen" angedeuteten Anschauungen weiter ausführen sollen.[84] Es handelt sich um die Bemerkungen, die Walzel an die große Rede des Kandaules knüpft, wo er sagt: „Es ist das erste und einzigemal, daß Hebbel einen tragischen Grundgedanken so klar von seinem Helden aussprechen läßt und zwar im Augenblick des Untergangs. Er wagt da etwas zu tun, was ihm in seiner spekulativen Periode für das moderne Drama unmöglich schien. Er meinte damals, daß der Zuschauer Erkenntnisse, wie sie im „Gyges" aus dem Munde des Helden ihm zu teil werden, allein reflektierend erschließen müsse." Zum Beleg für diese Hebbelsche Ansicht führt Walzel die Pariser Tagebuchstelle an, wo Hebbel deutlicher einsieht als früher, „daß die Tragödie am Chor ein wesentliches Element verloren hat, denn, um eben nur eines zu berühren, wie kahl ist der Schluß unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht und höchstens die Leichen-Bestatter und die Klageweiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen mögte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geiler Auswüchse abschnitt, unmittelbar Alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können" (Tb. II, 3169, 81). Dazu ist zunächst einmal hervorzuheben, daß Hebbel theoretisch gerade in seiner späteren Periode die Ansicht verfocht, die er in seinem Epigramm „Dem Teufel sein Recht im Drama" (W. VI, 358) niedergelegt hat:

Digitized by Google

„Brecht Ihr dem Teufel die Zähne erst aus, was will's noch beweisen,
Daß der Herr ihn besiegt, welchem zu Ehren Ihr's thut?
Wenn Ihr dem Einzelcharakter sein Nein im Drama verbietet:
Was beweis't noch das Ja Eures entmarkten Gedichts?"

Noch Ende des Jahres 1851 verzeichnet er im Tagebuch den Satz (Tb. III, 4998): „Im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen." Hierauf beruht ja, wie wir gesehen haben, die innere Beredsamkeit der HEBBELschen Werke, insofern sie das Verhältnis der Individuen zur Idee debattieren. Deutlicher hat HEBBEL dies im Mai 1847 ausgedrückt (Tb. III, 4176): „Wenn die Charaktere die sittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, daß das Stück sie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muß das Nein der einzelnen Faktoren ein so entschiedenes seyn." Das vollendetste Beispiel hierfür haben wir in der „Maria Magdalene" erkannt, die eben darum das innerlich rednerischste von HEBBELS Dramen ist. Also hat HEBBEL auch praktisch seine Theorie angewandt, daß alle Personen an dem Gedanken des Dramas durch Verneinung der Grundidee sprechen müssen. Das gilt, wie wir ja ausführlich nachgewiesen haben, für sämtliche Dramen des Dichters, auch für den „Gyges". Darin unterscheidet er sich also durchaus nicht von den früheren Werken. Nun aber widerspricht HEBBEL praktisch seiner Theorie, daß im Drama kein Gedanke ausgesprochen werden soll. Denn die große Rede des Kandaules enthält tatsächlich die im „Gyges" debattierte Idee und vergegenwärtigt sie daher, bejahend, unmittelbar dem Hörer und Leser, der sonst allein auf Reflexion angewiesen wäre. WALZEL kann also mit Recht den König als Vertreter des antiken Chors bezeichnen, wenn er nur HEBBEL damit keine bewußte Absicht unterschiebt. Aber nicht recht hat er damit, daß dies im „Gyges" zum ersten und einzigen Mal der Fall ist. Das trifft ganz und gar nicht zu. Auch in seiner „spekulativen" Periode verschmäht HEBBEL es keineswegs immer, den Grundgedanken des jeweiligen Werkes deutlich auszusprechen. Es ist im Grunde gleichgültig, ob dies durch den Helden geschieht, oder auch durch den Helden im „Augenblick des Untergangs"; aber gegen WALZEL sei hier hervorgehoben, daß auch dies zutrifft. Die Hauptsache ist, daß es überhaupt geschieht. Der Grundgedanke wird wie im „Gyges" durch gesteigerte Rede unterstrichen, und dabei erweist sich, daß gerade das Umgekehrte zutrifft, als was WALZEL meint. Die Rede des Kandaules ist — ich komme darauf weiter unten — durchaus

Digitized by Google

keine bewußte Nachahmung des antiken Chors, wohl aber finden wir diese in dem ersten Werk HEBBELS, in dem der Grundgedanke in klaren Worten ausgedrückt wird, in der „Genoveva“. Den Geist Dragos hat der Dichter nur zu dem Zweck geschaffen, damit jener nach der Weise des griechischen Chors die Verse 2880 sprechen kann, welche die Idee des Werkes enthalten. Was nach WALZEL HEBBEL in seiner spekulativen Periode unmöglich schien, das hat er gerade in dieser und nur in dieser getan. Dies beweist ja gerade die von WALZEL in seltsamer Verwirrung zum Beweise seiner Ansicht herangezogene Pariser Tagebuchstelle. Denn in „Herodes und Mariamne“, „Agnes Bernauer“ und im „Gyges“ entspricht die Mitteilung des Grundgedankens dem augenblicklichen Zustand des Sprechenden, d. h. jener ist vom Dichter in die poetische Kunstform zwanglos eingeflochten, seine Äußerung ist eine psychologische und damit künstlerische Notwendigkeit. So hat HEBBEL mit der einen Ausnahme der „Genoveva“ auch praktisch seine Theorie erfüllt, da Gedanke und Charakter sich decken und die Personen doch im ganzen der Idee gegenüberstehen. Für „Herodes und Mariamne“ verweise ich nur auf die Verse der Heldin 1684ff., für die „Agnes Bernauer“ auf die Worte des Helden, des Helden im Untergang (denn indem Herzog Ernst den Entschluß faßt, ins Kloster zu gehen, zeigt er seine innerliche Vernichtung): 233, 22 ff. Die psychologische Berechtigung der Ansprache des Kandaules liegt darin, daß sie eben das letzte Glied in seiner Entwicklung darstellt. Damit erledigt sich WALZELS Annahme, daß HEBBEL hier bewußt den antiken Chor nachahmt. Daß er dies wirklich annimmt, beweist sein Zweifel, der nur unter dieser Annahme möglich ist, ob es HEBBEL gelungen sei, das „Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee dem Geist des Zuschauers abzunehmen“. Natürlich hat HEBBEL dies niemals mit der Rede des Kandaules gewollt; möglich ist nur, daß er, dem die Idee des „Gyges“ ja selbst erst am Ende aufging, es gerade darum für nötig hielt, sie noch einmal nachdrücklich zu betonen. Kandaules Bekenntnis ist aber für die Ermittlung der Idee nicht notwendig, wohl aber, wie erwähnt, für seine eigene Entwicklung. Daß damit auch jene gefördert wird, dürfen wir natürlich begrüßen.

Die Ansicht, daß HEBBEL glaubte, dem Leser entgegenkommen zu müssen durch den deutlichen Hinweis auf den Grundgedanken in der Art des antiken Chors, diese Ansicht hatte er gerade in seiner spekulativen Epoche, wie die Pariser Tagebuchstelle beweist. Später

Digitized by Google

kam er zu der in den oben angeführten Tagebuchsätzen Niedergelegten, wie die großen Tragödien aus der Reifezeit dartun. Außerdem kann der Leser sein poetisches Verständnis nur dadurch erweisen, daß er den Gehalt der Dichtung durch Reflexion herauszuziehen versteht.

Hebbels Rhetorik stört nicht nur nicht die Charakteristik der Personen, die sich ihrer bedienen, sondern hebt sehr oft gerade das Charakteristische ihres Wesens hervor. Somit ist sie, mit verschwindenden Ausnahmen, ein notwendiges Element der dramatischen Handlung geworden. Wir haben es bei Hebbel also zu tun mit künstlerisch gestalteter Beredsamkeit, auch da, wo er selbst das Wort ergreift, wie etwa in den Reden des Herzogs Ernst in der „Agnes Bernauer". Wie Schiller, verfügt auch er über eine reiche Skala von Gefühlen, die der Pathetik zugrunde liegen, aber jedes einzelne Gefühl ist bei ihm doch wieder sehr viel verschiedenartiger als bei Schiller. Dadurch erhält auch die Rhetorik ein vielfältigeres Gepräge. Ich verweise dafür auf den großen Unterschied, den wir in der Liebespathetik Golos, Herodes, Herzog Albrechts und Gyges wahrnehmen können. Die Steigerung des einzelnen Ausdrucks und Satzes hat Hebbel im allgemeinen schon in der „Judith" überwunden, wenn sie auch, was später zu beachten ist, im Einzelnen da und dort wiederkehrt. Darin steht er auch im Gegensatz zu Schiller, dessen drei Jugendwerke voll sind von Auswüchsen der Sprache, welche die Wirkung der Beredsamkeit erhöhen sollen. Seine Pathetik verteilt der Dichter von „Maria Magdalene" an gleichmäßig auf fast alle Personen, während in der „Judith" Holofernes ihr Träger ist, abgesehen von einzelnen pathetischen Stellen der Judith, auf die beim Dialog noch einzugehen sein wird. Die Rhetorik Hebbels ist der dramatischen Form angepaßt, was nichts Anderes heißt, als daß die innere Beredsamkeit und die äußere der Individuen ineinander aufgehen. Das eindringlichste Beispiel hiefür ist die „Maria Magdalene". Keine Mißstände werden von den handelnden Personen verdammt, sondern ein höchstes Sittengesetz wird rednerisch zum Siege geführt durch das rednerische Eintreten der Einzelnen für Anschauungen, die, so sehr sie voneinander abweichen, doch darin übereinstimmen, daß sie alle jenem Sittengesetz widersprechen. Indem gemäß diesen Anschauungen auch gehandelt wird, verurteilt Hebbel, ohne daß ein tatsächliches Wort der Anklage fällt, wie es in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" immerfort geschieht — durchaus natürlich, keineswegs immer in einer der Kunstform

Digitized by Google

widerstreitenden Weise —, eine Gesellschaft, in der solche Anschauungen zur Herrschaft gelangen konnten. Aber auch da, wo Hebbel seine Personen Anklagen aussprechen läßt, wie es bei Herzog Ernst und Rhodope der Fall ist, die beide Werkzeuge der Notwendigkeit sind, geschieht es in einer Art, die ihrem Charakter nicht widerspricht. So können wir abschließend sagen: So sehr Schiller und Hebbel verwandt sind in dem Trieb zum Rednerischen, so sehr weichen sie voneinander ab in der Art, es darzustellen.

g) Dasselbe gilt nun auch von einem Kunstmittel, das beide Dichter anwenden, von der rednerischen Zweck verfolgenden Einführung von Personen. Sie findet sich bei Hebbel in seinen sämtlichen Tragödien. Ganz abgesehen nun davon, daß bei Schiller der Gebrauch des Kunstmittels nicht immer mit der dramatischen Ökonomie im Einklang steht, erzielt er mit ihr auch keine so große Wirkung wie Hebbel, weil er es, mit der einen Ausnahme des Kammerdieners in „Kabale und Liebe“,[85] nur ganz einseitig verwendet. Einmal zur Charakterisierung eines anderen, der dem Neueingeführten in rednerischem Gegensatz gegenübergestellt wird. Ganz primitiv geschieht dies noch in den „Räubern“, wo dem Helden Karl der memmenhafte und arglistige,[86] der Kanaille Franz der furchtlose und wackere Pater entgegentritt.[87] Dagegen wird z. B. Medina Sidonia — und das ist die weitere Art — nicht eingeführt, um als Charakter von dem des Königs abzustechen, sondern nur, um Philipp Gelegenheit zu geben, seine Barmherzigkeit zu erweisen, zu zeigen, daß auch in ihm nicht alles Menschliche erstorben ist,[88] das durch den Schmerz in der eigenen Brust geweckt wird, und das so auf die große Unterredung mit Posa in der folgenden Szene vorbereitet. Solche Fälle finden wir nun auch bei Hebbel. Aber selbst da, wo bei ihm der Gegensatz zwischen den Individuen ebenso primitiv dargestellt ist wie in Schillers „Räubern“, erscheint er uns von echt dramatischer Kunst erfüllt, während auf jeden Fall die Szene zwischen Moser und Franz nur theatralisch genannt werden kann, und daher mit Recht auf der Bühne meistens ausgelassen wird. Bei Hebbel gibt es nur eine einzige Szene, wo eine solche naive Gegenüberstellung stattfindet. Es ist das auch in seinem dramatischen Erstling, im fünften Akt der „Judith“. Ephraim stürzt in das Zelt, um Holofernes zu ermorden (62, 17). Der Feldhauptmann verachtet das Leben, der Jude läßt es sich sichern, und gerade von dem, den er nach gegebenem Versprechen töten will: der Mordversuch könnte ja mißlingen, was ja denn auch wirklich zutrifft.

Digitized by Google

Der Held und der Feigling sind gegeneinander abgehoben, ähnlich wie Karl Moor und der Pater. Und doch ist ein großer Unterschied zwischen der Stelle in den „Räubern“ und der in der „Judith“. Diese ist erstens viel dramatischer, weil sie in einer packenden Handlung besteht, die außerordentlich konzentriert ist. Ephraim spricht kaum drei Sätze, während der Pater und vor allem Moser gar nicht zu Ende kommen wollen mit ihrer langatmigen Rhetorik. Dann aber — und das ist die Hauptsache — hat die rednerische Gegenüberstellung noch einen Zweck, der aufs engste mit der Handlung verknüpft ist. Sie soll Judith zum Bewußtsein bringen, wie hoch der Mann, den sie töten will, über denen steht, um deretwillen sie die entsetzliche Mission auf sich genommen hat. Sie hat den Zweck, einen Konflikt in ihr herbeizuführen. In der Anwendung dieser zweiten Art von äußerer Beredsamkeit unterscheidet sich Hebbel dadurch von Schiller, daß bei ihm die Einführung einer der rednerischen Wirkung zugute kommenden Persönlichkeit zugleich im engen Zusammenhang steht mit der ganzen dramatischen Handlung, ja gelegentlich sogar geradezu die Idee der Tragödie deutlich hervorhebt, während sie bei Schiller nur immer Episodenfiguren sind, die wohl ein helles, verdeutlichendes Licht auf den und jenen Charakter werfen können, mit dem Drama als Ganzes indessen recht wenig zu schaffen haben. Weil dies für die Ephraimepisode in der „Judith“ nicht zutrifft, kann sie eigentlich mit der primitiven Gegenüberstellung der beiden angeführten Szenen in den „Räubern“, die — wie überhaupt bei Schiller — Selbstzweck ist, nicht wohl verglichen werden. Nun wird man allerdings einwenden, daß Schiller dem Pater und dem Pastor Moser noch eine andere Bestimmung zuerkannt hat. Das ist sicherlich der Fall. Beide sind nötig, damit der junge Dichter gewisse allgemeine Ansichten äußern kann. Dabei ist der Pater ein leidendes Werkzeug zur Erfüllung der Schillerschen Absicht, weil er es ist, an den Karl seinen donnernden Sermon gegen die Falschmünzer der Wahrheit richtet, während Moser ausübendes Werkzeug ist, weil er selbst dem Haß Schillers gegen die Gewaltherrscher Worte leiht. Aber mit der rednerischen Wirkung, die wir in diesem Abschnitt behandeln, hat dies gar nichts zu tun. Es gehörte vielmehr in den vorhergehenden, wo es sich um die Rhetorik der einzelnen Personen handelte. Denn nicht durch ihr Sein und nicht durch ihr Tun weisen der Pater und Moser auf das, was rednerisch dargetan werden soll, wie Ephraim und, wie wir uns überzeugen werden, die

Digitized by Google

übrigen HEBBELschen dem rednerischen Zweck nutzbar gemachten Individuen. Dies geht vielmehr so vor sich, daß man den einen anredet, den anderen selbst reden läßt. Es ist derselbe Fall, wie bei dem Geist des Dragó, der deshalb auch nicht hierher gehört. So weit sie hier in Betracht kommen, haben sie keine andere Aufgabe, als Karl recht weiß, Franz recht schwarz erscheinen zu lassen. Sie sind also ganz einseitig verwandt, wie dies bei SCHILLER, außer in „Kabale und Liebe", immer geschieht, wenn auch nicht immer so naiv wie in den „Räubern".

Ein solcher einseitiger Gebrauch findet sich nun auch zweimal bei HEBBEL. Einmal in der „Maria Magdalene", in der dritten Szene des dritten Aktes, wo Leonhard in Gegenwart Klaras von einem Knaben Blumen erhält. Die Einführung dieses Knaben verfolgt denselben Zweck, wie die Medina Sidonias und ähnelt sehr der Armgards im „Tell".[69] Wie diese uns noch einmal die ganze Hartherzigkeit Geßlers vor Augen führen soll, damit wir seinen Tod als gerechte Strafe empfinden, so dient der Knabe dazu, daß noch einmal ein grelles Licht auf den gemeinen Charakter des Schreibers fällt. Er fühlt „Reue und Scham", weil er der Bürgermeisterstochter keine Blumen gesandt hat, er spricht dies aus in Gegenwart des unglücklichen Mädchens, das ihn anfleht, sie zu heiraten, und er besitzt die Roheit, diese selbst nach der Bedeutung der Blumen zu fragen, mit denen er einer Anderen schön tun will. Daß sich HEBBEL auch hier als echter Dramatiker erweist, zeigt die Art, wie er Klara in diese Episode hineingezogen hat, die im Druck kaum eine halbe Seite einnimmt. Die Tochter Meister Antons spricht kein Wort, sondern „nickt" nur, als Leonhard die brutale Frage an sie richtet (57, 21). Aber diese Bewegung offenbart stärker als alle Reden es könnten, ihre Wirkung auf Klara. Bei SCHILLER bemerken wir den Eindruck der Herzlosigkeit des Landvogts an Tell selbst nicht, sondern nur an seiner Tat, indem er, unseren Blicken verborgen, den tödlichen Pfeil in Geßlers Herz schickt.

Der zweite Fall findet sich im „Gyges". Er unterscheidet sich aber doch von dem ersten. HEBBEL läßt Kandaules seinem Günstling nur deshalb die Sklavin Lesbia zum Geschenk machen, damit wir durch die Art, wie Gyges dies zu würdigen weiß, seine Liebe zu Rhodope erkennen. Durch die Einführung der Sklavin soll eigentlich also kein Nachdruck auf den Charakter des Gyges gelegt werden, sondern auf seinen augenblicklichen Zustand. Dadurch, daß er die Gabe des Kandaules ausschlägt, daß er Lesbia mit

ihrer Herrin vergleicht, verrät er uns seine Liebe zu dieser. Sicherlich dient sie nicht dazu, wie der Knabe in dem bürgerlichen Trauerspiel, das Wesentliche eines Charakters noch einmal in helles Licht zu rücken. Und doch könnte HEBBEL hier die Absicht gehabt haben, uns wenigsens mit einem Zug im Wesen des jungen Griechen neu bekannt zu machen. Bei dem ersten Zusammentreffen mit Kandaules nach der bewußten Nacht bietet sich Gyges dem König als Opfer an. Denn er ist davon durchdrungen, daß ihre Freveltat gesühnt werden muß. Warum? Zunächst könnten wir der Meinung sein, weil er fühlt, daß sie das Furchtbarste getan haben, was einer Frau geschehen kann. Die Szene mit Lesbia aber weist vielleicht darauf hin, daß Gyges nur aus Liebe zu einer bestimmten Frau durch sein Vergehen innerlich vernichtet ist und daher den Tod erleiden will. Ob HEBBEL mit der rednerischen Einführung der Sklavin diese Auffassung erregen, oder ob er nur die Liebe des Gyges zu der Königin enthüllen wollte, ist noch nicht bestimmt zu entscheiden. Später werden wir sehen, daß die letztere Anschauung richtig ist.

Wie gesagt, sind diese beiden Episoden die beiden einzigen Fälle, wo HEBBEL mit der Einführung einer Person nur nach einer Richtung hin rednerisch wirkt, während dies bei SCHILLER die Regel ist. Nur einmal verwendet auch er dieses Kunstmittel in doppelter Weise, nämlich, wie schon erwähnt, mit der Person des Kammerdieners in „Kabale und Liebe“. Dieser bildet einmal einen rednerischen Gegensatz zu der Lady Milford, und dann dient er der demokratischen Idee des Stückes, insofern er zur Anschauung bringt, daß die Großen der Erde Lumpen, die Niedrigen indessen die wahren Persönlichkeiten sein können. Er charakterisiert also die Zustände der Zeit.[90] Auch bei HEBBEL finden wir die Einführung einer Person, welche die Aufgabe hat, die allgemeinen Kulturverhältnisse zu schildern. Das ist der Jude in der „Genoveva“ (II, 5).[91] Die rohe Art der Dienerschaft gegen ihn charakterisiert uns die rohe Zeit, die noch nicht von dem Gefühl der Menschenliebe geadelt ist. Dadurch weist diese Szene, die gerade durch ihre mannigfaltige Bedeutung zum Großartigsten gehört, das HEBBEL geschaffen, auf die Idee hin. Auf die Idee der Sühnung, die durch Genoveva vollzogen wird, damit der befleckte „Ball der Erde“ wieder für tausend Jahre gereinigt sei. Der Jude sagt selbst, daß das Maß der Zeit erfüllt ist (865), wenn dem Menschen so mitgespielt wird, wie ihm. Er hat nun aber noch eine dritte Aufgabe,

Digitized by Google

nämlich den Punkt zu bezeichnen, wo die Charakterentwicklung Golos an dieser Stelle des Stückes angelangt ist. Dieser ist der Einzige, der den Juden beschützt. Nicht etwa darum, weil er Mitleid empfände, daß der Greis ungerecht leiden muß. Von seiner Sündhaftigkeit ist auch er überzeugt. Aber eben gerade darum wird er sein Hüter. Aus eigenem Schuldgefühl wird er es, durch das er sich jedem Sünder verwandt fühlt. Durch den Juden will uns Hebbel klar machen, daß Golo ganz genau weiß, welche Schuld er schon begangen hat und welche er sich neu aufzuladen im Begriff steht.

Was in der „Genoveva" dem Juden zufällt, das ist in „Herodes und Mariamne" die Aufgabe des Dieners Artaxerxes. Er soll zugleich die Idee und den Charakter Mariamnens rednerisch hervorheben, dieses allerdings in ganz anderer Form wie der Jude den Charakter Golos. Artaxerxes ist das gerade Gegenteil von Mariamne. Er gehört in die Reihe von Episodenfiguren, zu denen auch Ephraim in der „Judith" zu rechnen ist. Durch den Kontrast zu Ephraim weist Hebbel auf Holofernes hin, durch den Kontrast zu Artaxerxes auf Mariamnens Wesen. Dort in der Absicht, Judith das Gefühl zu verwirren, hier die Notwendigkeit des ungeheuren Handelns der Königin — des Befehls zum Fest — nachdrücklich zu betonen. Mariamne will keine Sache sein, die man nimmt, sie weiß, daß sie das Recht und die Pflicht hat, ihre Persönlichkeit zu wahren. Artaxerxes, der einst am Hofe eines Satrapen eine lebendige Uhr vorstellte, gab sich nicht nur damit zufrieden, nein, er findet, daß das sehr angenehm war und ist sogar stolz darauf (2285, 2307), daß man ihn als Sache gebrauchte. Der Idee dient er negativ, wie der Jude in der „Genoveva". Soll dieser auf die grausame Zeit hinweisen, so rollt Hebbel durch Artaxerxes vor uns das Bild einer Epoche auf, in der die Persönlichkeit gar nichts gilt, und in der demgemäß ein Todesurteil, wie es Herodes fällt, zu den selbstverständlichsten Dingen gehört. Positiv dient der Idee, die wir in der Notwendigkeit als Beschirmerin der menschlichen Selbstbestimmung erkannt haben, die rednerische Einführung der heiligen drei Könige (3133 ff.). Sie ist durchaus nicht „gewaltsam" und auch keineswegs „äußerlich aufgesetzt", wie Richard M. Meyer meint.[92] Jene verkünden uns eine neue Zeit, welche die alte ablösen kommt, das Christentum, das für das eintritt, was den Menschen erst zum Menschen macht: für sein besonderes Wesen. Und indem sich Herodes durch den Befehl des bethlehemitischen Kindermordes

Digitized by Google

genau so gegen die Idee versündigt, wie er es durch die Ermordung Mariamnens getan hat, zeichnet ihn Hebbel am Ausgang noch einmal als den Vertreter einer zugrunde gehenden Kultur und deutet dadurch noch einmal mit großer rednerischer Wirkung hin auf den Gegensatz zwischen der alten Zeit, in der man keine Achtung hat vor dem Persönlichen im Menschen, und zwischen der neuen, in der die Individualität alles ausmacht, und als deren erste Vertreterin Mariamne in den Tod geht.

Solche Szenen kommen nun allerdings in der Wirkung der des antiken Chors gleich, aber auch hier glaube ich nicht, daß Hebbel bewußt einen Ersatz für diesen erstrebte.[93] Ihre Einführung überhaupt entsprang natürlich der bewußten Absicht des Dichters, rednerisch die Idee hervortreten zu lassen. Nur insofern kann ich sie auch als „reflektierende Unterbrechungen"[94] bezeichnen. Wenn mit diesem Ausdruck dargetan werden soll, daß durch diese Episodenfiguren die Handlung des Stückes aufgehalten wird, so können wir uns dieser Auffassung nicht anschließen. Denn entweder sind sie durchaus notwendig für die Kenntnis der Charaktere, also für die Handlung, wie Ephraim, der Jude in der „Genoveva" und der Knabe in „Maria Magdalene", oder sie werfen allerdings nur ein grelleres Licht auf Zustände und Personen und tragen nichts bei zur Weiterführung der Handlung; dann aber unterbrechen sie nicht, sondern bilden, wie Artaxerxes, einen Übergang von einem Höhepunkt zum andern — von Soemus Mitteilung von Herodes wiederholtem Befehl zu Mariamnens Tanz auf dem Fest — und erhöhen dadurch die dramatische Wirkung ganz bedeutend oder sie befinden sich am Ausgang der Tragödie, wie die heiligen drei Könige, deren innerlich künstlerische Berechtigung wir oben auseinandergesetzt haben.

Nur ein einzigesmal könnte man von einer Unterbrechung sprechen; bei der Einführung des Pilgrims während des Banketts im vierten Akt von „Kriemhilds Rache". Aber auch dieses scheint mir in der künstlerisch dramatischen Form aufzugehen; denn man muß bedenken, daß hier die Aufgabe des Dichters gerade darin bestand, die Handlung etwas zurückzuhalten, um auf den Eindruck der dreiundzwanzigsten Szene vorzubereiten, in der Dankwart mit der Nachricht von dem Mord der Burgunden durch die Hunnen kommt und Hagen dem Sohne Etzels den Kopf herunterhaut. Wodurch könnte die Stille vor dem Sturm wohl besser ausgefüllt werden als durch den nochmaligen Hinweis auf die Idee! Denn diesen Zweck hat der Pilgrim und er erfüllt ihn, indem er, der stolze Herzog,

Digitized by Google

der freiwillig sein Glück meidet, um Buße zu tun für seine Sünden. „um ein Brot und einen Schlag“ bittet (4901), das Brot für Gott und den Schlag für sich und dadurch auf die großen sittlichen Mächte des Christentums hindeutet, auf Selbstverleugnung und Entbehrung. Wie durch Artaxerxes in „Herodes und Mariamne“ der Gegensatz zwischen der alten und der neuen kommenden Zeit in den Charakteren herausgehoben wird, so geschieht es auch hier: Hagen verspottet die Handlungsweise des herzoglichen Pilgrims, Dietrich von Bern aber spricht von ihr im Ton aufrichtiger Bewunderung.

Noch viel weniger kann man von einer Unterbrechung bei dem Kaplan reden, der zum Verständnis des Ganzen genau so notwendig ist, wie Dietrich von Bern. Er verherrlicht nach Hebbels eigenen Worten (Br. VII, 404, 12) „Das Christenthum und seinen Stifter“. Zugleich aber deutet er auf die Idee durch seine Existenz und durch sein Tun, und verbindet so, wie sein Genosse in den „Räubern“, wie Pastor Moser, in sich zwei Arten der äußeren Beredsamkeit, die durch die gesteigerte Sprache und die durch die bloße Einführung erzielte rednerische Wirkung. Er steht eigentlich schon unter den Personen, die zu sehr zu dem Bestand des ganzen Werkes gehören, als daß man ihn zu denen rechnen dürfte, die einen an bestimmter Stelle wirkenden rednerischen Eindruck zu Liebe eingeführt sind. Denn rednerisch wirken ja alle Personen der Hebbelschen Werke. Erwähnenswert ist noch die Szene, wo der Kaplan durch sich selbst, nicht durch seine Rhetorik, rednerisch wirkt. Das ist die Szene, mit welcher der zweite Teil der Trilogie schließt. Hier steht der Kaplan in großem rednerischen Gegensatz zu Kriemhild: sie, die Vertreterin einer sterbenden Zeit mit ihrem Verlangen nach Gericht, er, der Anwalt des Christentums mit seiner Forderung (2704): „Gedenke dessen, der am Kreuz vergab.“ Hebbel hat hier die rednerische Wirkung — von einer direkten Einführung kann man hier nicht sprechen — einer Persönlichkeit dazu benutzt, auf den Gegensatz hinzuweisen, der den ganzen dritten Teil durchzieht. Er wird erst durch die Worte aufgehoben, mit denen Dietrich von Bern, der, wie auch Walzel hervorhebt,[95] die Rolle des Kaplans in „Kriemhilds Rache“ übernimmt, von der Krone Etzels Besitz ergreift: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ Eine Beteuerung, die ja dem angeführten Ausruf des Kaplans entspricht.

Endlich sind es in der „Agnes Bernauer“ noch die Gestalten des Legaten und des Herolds, die auf die in dem Werk debattierte Idee hinweisen, freilich bei weitem nicht so nachdrücklich, wie es

Artaxerxes und der Pilgrim tun. Denn sie verkörpern weder die Idee, noch sind sie ihr in Denkart und Handlungsweise gerade entgegengesetzt. Dadurch, daß sie die Strafen der höchsten geistlichen und der höchsten weltlichen Macht dem verkünden, der sein Ich über das Wohl der Allgemeinheit stellt, bringen sie uns die Berechtigung zum Bewußtsein, die in der Forderung liegt, daß der Einzelne sich dem Ganzen zu opfern habe und zugleich geben sie dem Dichter Gelegenheit — und darin stimmen sie mit dem Pilgrim überein — noch einmal den Gegensatz zwischen der Weltanschauung des alten und des jungen Herzogs beredt zum Ausdruck zu bringen.

Damit hätten wir die rednerische Einführung von Personen beendigt, soweit sie dienen zur Hervorhebung der Idee, des Charakters oder beider zusammen. Nun haben wir aber noch einige Personen zu berücksichtigen, die diesem Zweck nicht nutzbar gemacht sind, deren rednerische Wirkung dennoch aber den schon erwähnten gleichkommt, ja sie sogar in einigen Fällen übertrifft. Ich meine zunächst die Einführung Emeran Nuspergers zu Kalmberg in die dritte Szene des fünften Aktes von „Agnes Bernauer". Sie zeigt uns den großen Eindruck, den das beredte Schweigen zu machen fähig ist. Der Richter spricht kein Wort, auf alle Beschwörungen der unglücklichen Agnes bleibt er stumm und doch redet aus seiner steinernen Ruhe, die in so großem Kontrast zu der Erregung steht, die Agnes durchfiebert, die unerbittliche Notwendigkeit, die den Tod des armen Weibes beschlossen hat. Einmal winkt der Richter dem Häscher (222, 9). Das ist die einzige Handlung, die er ausführt. Sonst wirkt er allein durch seine Existenz. Darum ist der Effekt, den Hebbel mit seiner Einführung erreicht, größer als der, der durch die der übrigen betrachteten Personen erzielt wird. Um eine rohe Theatermache handelt es sich natürlich nicht. Keine Rhetorik könnte die Furchtbarkeit des Augenblicks — und furchtbar muß er sein — besser ausdrücken, als das dauernde Stummbleiben des Richters, dessen Erscheinen dadurch zureichend begründet ist, daß Agnes eben jetzt auf ihren Todespfad geführt werden soll. Die Wirkung dieses beredten Statisten ist durchaus der Situation angepaßt; denn es gibt in Hebbels gesamter dramatischer Produktion nichts Erschütternderes als das Ende des unglücklichen Engels von Augsburg.

Dem Richter, der im Besitz der Sprache ist und stumm bleibt, steht der Stumme gegenüber, der plötzlich zu reden anfängt: Daniel in der „Judith" (34, 18). Auch hier ist die rednerische Wirkung

sehr groß. Sie liegt nur zum geringsten Teil in dem, was Daniel sagt, hauptsächlich darin, daß er, der Stumme, seine Sprache in dem Augenblick wiederfindet, wo die Juden fast schon bereit sind, sich dem Holofernes zu unterwerfen. Durch dieses Kunstmittel will Hebbel die Sünde betonen, welche die Israeliten begehen, wenn sie die Tore ihrer Stadt öffnen. Die Einführung Daniels ist also, wie die des Richters in der „Agnes Bernauer“, nur für den Augenblick berechnet und hat mit der Idee der „Judith“ im Allgemeinen zum mindesten sehr wenig zu tun, noch soll sie irgend einen Charakter bestrahlen.[96] Die rednerische Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß Daniel plötzlich seine Sprache wieder verliert, trotzdem er heftig nach Äußerung ringt (35, 22, 36, 3, 36, 9). Dadurch soll dem Volk angezeigt werden, daß der Herr nur einmal durch ein Wunder zu ihm spricht.

Ebensowenig in Beziehung zur Idee oder zu einem Charakter, sondern nur zum Zweck der rednerischen Wirkung des Momentes finden wir im dritten Akt der „Genoveva“ die Figur des tollen Klaus (III, 14). Der Irre redet ebenso eindringlich zu uns, wie der Kranke in der „Judith“. Zu uns, nicht zu denen, die es angeht. Darin stimmt diese Szene völlig mit der der „Judith“ überein. Zeigt sich hier ganz coriolanisch Hebbels Volksverachtung, in dem Wankelmut nämlich, mit dem die Israeliten bald auf Daniel, bald auf Samaja hören, um dadurch zu zeigen, daß sie den Willen des Herrn nicht begriffen haben, so tritt eine tragische Ironie in der „Genoveva“ darin zutage, daß der Umnachtete den Betrug, den Margaretha angestiftet hat, zwar nicht kennt, aber ihn doch unbewußt ausspricht, ohne daß er indessen von der Dienerschaft verstanden wird. Darin liegt die rednerische Wirkung dieser Figur. Mit großer Kunst hat Hebbel dies dramatisch gestaltet. Als Golo seine Amme auffordert, an seiner Statt die verabredete Lüge zu erzählen, fällt die alte Margaretha ein (1892):

„Ja, thu's. Ihr aber — glaubt Ihr nicht,
Auch ihm, auch mir nicht, nur Euch selber glaubt!
Vielleicht ist's Augentrug. Drum rath' ich: geht
Und überzeugt Euch!“

Drauf spricht Klaus diese Worte nach:

„Trug — drum — rath — ich — geht —
Und (schnell) überzeugt Euch!“

Ein Diener Hans ruft ihm zu: „Schweig!“ Klaus spricht wieder nach: „Schweig!“ Hans: „Fort, Du Narr!“ Darauf meint ein

Digitized by Google

anderer Diener, Conrad: „Laßt doch den Klaus, er hört schon wieder auf!“ Und Klaus wiederholt: „Laßt doch den Klaus, er hört schon wieder auf!“ und redet dann wirklich nicht mehr, während Conrad hinzufügt:

„Hört er die Hunde bellen, bellt er mit,
Und hört er Menschen reden, spricht er's nach,
Weil ihm's an Worten, wie Gedanken fehlt!
Doch gleich ermüdet, schläft er wieder ein.“

Die rednerische Ironie dieser Worte, veranlaßt durch die rednerische Einführung des Tollen, ist wohl kaum zu übertreffen. Indem Klaus den letzten Satz der alten Hexe wiederholt, weist er darauf hin, daß das, was die Dienerschaft jetzt hören soll, wirklich Betrug ist. Um dies noch augenfälliger darzustellen, läßt Hebbel ihn das „Überzeugt Euch“ schnell sprechen, während er sonst die Laute mühsam hervorstottert. Wenn er dann Hans' Aufforderung, zu schweigen, nachspricht, so will der Dichter dadurch sagen, jener solle den Mund halten, denn durch sein Verbot versperre er den Weg zur Wahrheit. Indessen erreicht die Ironie den Höhepunkt erst mit den Worten Conrads. Er gehört zu den Wenigen unter den Dienern, die eine anständige Gesinnung besitzen. Aber auch er ist vollständig mit Blindheit geschlagen und weiß die Lüge nicht von der Wahrheit zu unterscheiden. Über das Geschwätz des Irren sucht er die anderen zu beruhigen: er meint, Klaus höre schon wieder auf. Da dieser die Wahrheit sagt, so weist Hebbel durch die Bemerkung Conrads uns auf dessen Verblendung hin. Und wenn Konrad seinen Genossen die Natur des Irren auseinandersetzt, ihn mit den Hunden vergleicht, die bellen, wenn sie andere bellen hören, so beschreibt er sie und sich selbst. Denn sie tun dasselbe, wenn sie bei Dragos Anblick an die Schuld Genovevas glauben. In der rednerischen Ironie dieser Szene haben wir also ein Seitenstück zu der ironischen Beredsamkeit Siegfrieds und wie diese ist sie die Einzige dieser Art in Hebbels dramatischem Schaffen.[97]

h) Diese Art der rednerischen Einführung von Personen finden wir bei Schiller ebensowenig, wie die, deren typisches Beispiel der Pilgrim in den „Nibelungen“ ist. Hebbel versteht eben dieses Kunstmittel sehr viel mannigfaltiger zu gebrauchen als Schiller.[98] Das erklärt sich zum großen Teil aus der Eigenart seiner Werke, in denen Ideen unter Debatte gestellt werden. Gerade das Umgekehrte zeigt sich uns bei der Betrachtung des dritten und letzten zur äußeren Beredsamkeit zu rechnenden Punktes, bei der Über-

redungskunst der einzelnen Personen. Hier hat Schiller Hebbel weitaus den Vorrang abgelaufen, sowohl was dramatische Wirkung innerhalb des ganzen Werkes, als auch die Vielförmigkeit der Verwendung anbelangt. Nur darin stimmen beide Dichter überein, daß bei beiden die Überredungsversuche ihrer dramatischen Personen bald von Erfolg gekrönt sind, bald nicht. Bei beiden wiegt jenes vor und bei Hebbel kommt noch hinzu, daß einmal überhaupt keine Entscheidung fällt.

Der Unterschied liegt erstlich darin, daß bei Hebbel die Überredung mehrerer durch einen Einzelnen, wie sie so oft in den Schillerschen Jugenddramen, aber auch in seinen späteren Werken zu finden ist, vollkommen fehlt. Dadurch, daß in Hebbels Dramen immer nur ein Einzelner von einem Einzelnen überredet wird, was sich aus des Dichters vorherrschendem Interesse für das Individuelle, nicht für die Masse, erklärt, erzielt er niemals die großen, von echt dramatischem Leben erfüllten Wirkungen, wie Schiller sie etwa in den „Räubern" hervorbringt, wenn Spiegelberg die Studenten zu bereden sucht, als Räuber unter seiner Leitung in die böhmischen Wälder zu ziehen,[99] im „Fiesko", wenn Lavagna die Arbeiter für seine Absichten gewinnen will,[100] und, um noch eins zu nennen, in der großen Bankettszene der „Piccolomini".[101] Aber auch die gelungene Überredung einzelner ergibt bei Hebbel einen weniger starken Eindruck als bei Schiller. Das erklärt sich daher, daß dieser seine Überredungsszenen an Stellen anbringt, die für die Handlung von hoher Wichtigkeit sind und daher auch Spannung erregen. Außerdem räumt Schiller den aus der Überredung entspringenden Folgen einen weitgehenden Einfluß auf die Fortentwicklung der Ereignisse ein. Z. B. in „Wallensteins Tod", wenn Oktavio Isolani und Buttler von der Partei des Fürsten abzieht und diesem den Mörder erweckt,[102] oder in „Maria Stuart", wenn Burleigh dem Staatssekretär das Todesurteil abnötigt.[103] Hebbels Überredungsszenen dagegen finden wir zu Beginn der Tragödie, bei der Einleitung der Konflikte, wie in „Herodes und Mariamne" und im „Gyges". Auch wo das nicht so streng zutrifft, wie in der „Genoveva" und in „Siegfrieds Tod", ist der Unterschied nicht so groß, weil wir schon vorher ganz genau wissen, daß der, dem die Überredung gilt, auch überredet wird. Mit der erfolglosen Überredung verhält es sich, wie wir sehen werden, nicht viel anders. Nur einmal gelangt sie zu bedeutender dramatischer Wirkung, in dem Versuch Preisings, Agnes Bernauer zum freiwilligen Verzicht

Digitized by Google

auf Albrecht zu bewegen (V, 2). Dieser steht an Wirkung nicht hinter dem vergeblichen Bemühen Verrinas zurück, Fiesko dazu zu bringen, den Purpurmantel abzuwerfen.[104] Daß die psychologische Begründung in den HEBBELschen Überredungsszenen zureichend ist, ist selbstverständlich und wird aus dem Folgenden ersichtlich werden. Zunächst wollen wir die unentschiedene, dann die erfolglose und zuletzt die gelungene Überredung betrachten.

Mit Ausnahme der „Judith" und der „Maria Magdalene" finden sich die Überredungsszenen in allen Tragödien unseres Dichters.[105] Am zahlreichsten in „Herodes und Mariamne" und im „Gyges". In beiden Dramen aber fehlt die unentschiedene Überredung, die HEBBEL allein im dritten Akt von „Siegfrieds Tod" anwendet, in dem Gespräch zwischen Gunther und Brunhild nach der Hochzeitsnacht (1533). Brunhild fühlt ganz unbestimmt, daß sie von Siegfried beleidigt worden. Sie will deshalb ihren Gatten dazu bringen, ihn aus der Welt zu schaffen. Gunther aber denkt an derartiges gar nicht, sondern verlangt sogar von ihr, sie solle sich mit Siegfried versöhnen. So will sie ihn ihren Absichten gefügig machen und sucht zunächst seine Eitelkeit zu treffen, indem sie ihn spöttischen Tones darauf aufmerksam macht, wie „lustig" es sei, daß der Vasall, Siegfried, eine ebenso helleuchtende Krone auf dem Haupt trägt, wie der König Gunther. Ihre Absicht mißlingt völlig. Gunthers Antwort besteht darin, daß er seiner Freude Ausdruck verleiht über Brunhilds Sinnesänderung. Da bricht ihre Leidenschaft mit aller Wucht hervor. Wie es ihrer elementaren Natur angemessen ist, sucht sie nicht mehr, wie es bei solchen Gelegenheiten Art der Frauen ist, irgend eine besonders empfindliche Stelle in dem Mann anzurühren, sondern fordert ihn ohne alle Umschweife auf, Siegfried zu töten. Gunther ist entsetzt. Er erinnert daran, daß Siegfried der Gatte seiner Schwester ist. Brunhild fordert ihn auf, mit ihm zu kämpfen. „Auch das ist hier nicht Brauch," erwidert Gunther. Aber sie läßt nicht nach und instinktmäßig, nicht infolge von Überlegung, trifft sie denn auch das Richtige (1561):

„Ich aber werde
Dich noch ganz anders lieben, wenn Du's thust."

Daß dies tatsächlich auf den König Eindruck macht, beweist sein Einwand, der viel schwächer ist, als der vorhergehende. „Auch er ist stark," antwortet er. Damit schließt die Szene nach einem nochmaligen heftigen Ausbruch Brunhilds. Eine Entscheidung ist nicht

gefallen. Daß aber die Bemerkung seines Weibes von der größeren Liebe in Gunther nachwirkt, beweist sein Schweigen, als Hagen nach Aufdeckung des Betruges den Tod Siegfrieds verlangt (III, 10). Die ganze Schwäche des Mannes hat Hebbel mit feiner psychologischer Kunst in die Antwort Gunthers hineingelegt. Schon denkt er — natürlich noch ganz im Unterbewußtsein — an die Möglichkeit, den Bruder um des Weibes willen zu ermorden, aber Siegfrieds Kraft schreckt ihn bei dem ersten Auftauchen des Gedankens zurück. Die Szene ist für die Handlung sehr wichtig, steht mitten in den Geschehnissen und doch kann hier nicht von einer dramatischen Wirkung die Rede sein. Denn einmal wird diese gerade erst durch die Überredungsszene vorbereitet und dann hält uns die ganze Art, in der uns Gunther dargestellt ist, von vornherein überzeugt, daß er endlich doch nachgeben wird. Damit wollen wir natürlich nicht — dies sei für alles Folgende betont — gegen Hebbel irgend einen Tadel aussprechen, sondern nur eine Erscheinung seines dramatischen Stils feststellen, die ihn von Schiller unterscheidet.

Dieser Unterschied zeigt sich uns auch gleich in den beiden erfolglosen Überredungsszenen des „Gyges", die beide an sich von sehr geringer Bedeutung, wenn auch für das Ganze wichtig sind. Nachdem er Rhodope schleierlos gesehen, will Gyges den König überreden, ihn für diese ungeheure Tat als Sühnopfer anzunehmen (660). Kandaules geht darauf natürlich nicht ein und nach einigen schwachen Gegenversuchen läßt auch Gyges von seiner Forderung ab. Er stellt sie im Tone eines Menschen, der das Leben nicht mehr zu ertragen vermag, nachdem er eine solche Tat getan. Demgemäß spricht er ganz offen, ohne irgendwelche Winkelzüge, ohne Reizmittel anzuwenden, die Kandaules in einer Zorneswallung verleiten könnten, die Bitte seines Günstlings zu gewähren. Hebbel hat dadurch gezeigt, wie sehr Gyges überzeugt ist, daß das, was er und Kandaules getan haben, ein Frevel ist, der eine Sühne verlangt, die nur durch den Tod geleistet werden kann und dahinein mischt sich wohl auch das Bewußtsein seiner Liebe zu Rhodope und die Erkenntnis, daß er sie nie besitzen wird. Ist das Gespräch zwischen Gyges und Kandaules selbst als Überredungsszene sehr unwesentlich, so gilt das nicht von dem Gespräch des Königs mit Thoas zu Beginn des fünften Aktes, das mit jenem aber den Mangel an dramatischer Wirkung teilt. Thoas ist in der Kunst des Überredens sehr viel besser beschlagen, als der junge Grieche. Er will seinen

Digitized by Google

Herrn bewegen, Gyges aus Lydien fortzuschicken. Er fällt aber nicht mit der Tür ins Haus, sondern ist bemüht, sich erst bei Kandaules in recht günstiges Licht zu setzen. Das macht er nicht so, daß er prahlend seine Vorzüge aufzählt; vielmehr stellt er in der vertraulichen Art alter Diener, die schon lange im Hause weilen und sich daher etwas erlauben dürfen, Fragen an seinen Herrn, die dieser so beantworten muß, daß es dem Diener zum Lob gereicht (1603). Mit der Überzeugung, daß sein Herr über die Würdigkeit seiner Person nicht im Zweifel ist, scheint ihm aber keineswegs das Gelingen seiner Absicht gewährleistet. Deshalb führt er noch andere Momente ins Feld, so daß die Vorbereitung auf die eigentliche Überredung, die allerdings immer die notwendige Voraussetzung ist für diese, wie das Düngen des Ackerbodens Vorbedingung für seine Aufnahmefähigkeit, bei weitem breiter ausfällt als diese selbst, auch dies wohlbegründet durch das Alter des Überredenden. Thoas hält es für nötig, Kandaules in umständlicher Weise darauf aufmerksam zu machen, daß ihn keine persönlichen Motive leiten (1617), daß er der stete Begleiter seines Vaters war, was ihm Gelegenheit zu einem geschickten Vergleich zwischen Vater und Sohn gibt, geschickt insofern, als er gerade auf den Unterschied in beider Wesen hindeutet, der Gyges für Kandaules gefährlich machen kann, und daß schon viele „wackre Männer“ (1644) zu ihm gekommen sind, um seinen Rat einzuholen. Nun kann er endlich mit seiner Warnung vor Gyges herausrücken, nicht aber ohne vorher noch einmal Kandaules gebeten zu haben, sich vor dem Glauben zu hüten, daß er im Unrecht sei, wenn er einmal auf ein „Warum?“ nichts zu antworten wisse. Und dann führt er rhetorisch alle Gründe an, die für die Ausführung seiner Ansicht sprechen. Natürlich ohne Erfolg, trotzdem Kandaules von seinen Worten getroffen ist (1704). Denn dieser hat gar keine Zeit mehr, irgend eine Entscheidung zu treffen, weil er mit Gyges den Todeskampf ausfechten muß, in dem er fällt. Und eben darin, daß wir dies schon vorher wissen — aus den Szenen des vierten Aktes —, ist es begründet, daß Thoas Überredung von keiner dramatischen Wirkung begleitet ist. Weil uns schon in dem Augenblick, wo er mit seinen Reden beginnt, bekannt ist, daß dem König, selbst wenn er wollte, keine Gelegenheit geboten wird, das auszuführen, was jener ihm vorschlägt, wir daher den Ausgang der Unterredung kennen, bevor sie recht angefangen, kann von einem dramatischen Eindruck dieser Szene nicht gesprochen werden, so sehr wir ihren feinen psychologisch begründeten Aufbau bewundern müssen.[106]

Digitized by Google

Im Gegensatz zu den beiden erfolglosen Überredungsszenen des „Gyges“ ist die der „Agnes Bernauer“ (V, 2, 3) — die einzige in dem Trauerspiel[107] — auch von großer Bedeutung für das Drama als Ganzes. Sie enthält, um einen etwas veralteten Terminus technicus zu gebrauchen, das Moment der letzten Spannung, insofern, als hier zum letztenmal eine Möglichkeit auftaucht, Agnes zu retten. Preising will sie überreden, sich freiwillig von Albrecht zu trennen. Diese Überredung vollzieht sich in einer außerordentlich dramatischen Folge von Steigerungen. Auch der Kanzler leitet, wie Thoas, seine Mitteilung mit einigen Sätzen ein, die der Überredung selbst mehr Nachdruck verleihen sollen. Aber, entsprechend der ganzen Situation und seiner und ihrer Stellung, ohne jede Weitschweifigkeit, in knapper, klarer, bedeutungsvoller Sprache, die Agnes keinen Zweifel darüber läßt, daß ihr Schicksal noch einmal in ihre eigene Hand gelegt ist. Das eröffnet ihr der Kanzler zuerst. Damit gibt HEBBEL gleich zu Beginn den gewichtigen Ton an, auf den die Szene gestimmt ist. Als Agnes Preising fragt, was er ihr bringe, antwortet er (217, 4): „Was Ihr selbst wollt!“ Und nun folgen drei inhaltschwere Vorstellungen: Wenn sie sich fügt, werde er sie der Freiheit zurückgeben, er stehe hier für den Herzog von Bayern und meine es ebenso redlich mit ihr, wie dieser. Dann folgt die Forderung, sie solle Albrecht aufgeben. Sie weigert sich. Er sucht ihr in beschwörendem Ton klar zu machen, daß dies notwendig sei, wenn sie ihr Leben retten wolle, ohne ihr zunächst Gründe anzugeben. Sie glaubt ihm nicht. Er steigert die Überredungsform, indem er sie durch das Gitter hinausschauen läßt, wo man Vorbereitungen für ihre Hinrichtung trifft. Dann führt Preising, in machtvollem Pathos, die Gründe an, die unumstößlich ihren Tod verlangen, wenn sie Albrecht nicht aufgibt. Auch dies kann Agnes nicht umstimmen; sie bleibt Albrecht treu. Der Kanzler erinnert sie an ihren alten Vater und gibt ihr damit nur aufs neue Gelegenheit, ihre Liebe zu dem jungen Herzog in glühenden Worten zu bekunden. Da tritt der Richter ein, wodurch HEBBEL an dieser Stelle der Tragödie die drei Formen der äußeren Beredsamkeit vereinigt. Alles umsonst. „Hebe dich von mir, Versucher“ (222, 8), ruft Agnes abwehrend. Nun spielt Preising seinen letzten und, wie er glaubt, größten Trumpf aus: Er mahnt Agnes an das, was Albrecht fühlen wird, wenn er ihren Tod erfährt. War Agnes überhaupt jemals schwankend, durch diese letzten Worte des Kanzlers findet sie ihre volle Kraft wieder und

Digitized by Google

entscheidet sich für den Tod (222, 18), ein erhebender Abschluß dieser dramatisch lebendigen, erfolglosen Überredungsszene, deren Wirkung auch von der eindrucksvollsten der Gelungenen nicht erreicht wird und durch deren Ende eine Stimme erhabener Versöhnung hineinklingt in die herbe Tragik der Notwendigkeit.

Die dritte Art der Überredungsszenen, die wir nach ihrem Ausgang unterschieden haben, ist die der Gelungenen, die sich am zahlreichsten in „Herodes und Mariamne" findet. Für alle gilt, auch für die der übrigen Werke, so sehr sie sich sonst, was die Bedeutung an sich und die im Zusammenhang des Ganzen betrifft, voneinander unterscheiden mögen, daß der zu Überredende nie ernstlich Widerstand leistet, sei es, daß er schon vorher geneigt ist, das zu tun, wozu man ihn bewegen will, sei es, daß er den Gründen und der Person des Überredenden ganz und gar unterworfen ist. Hier unterscheidet sich Hebbel ebenfalls von Schiller. Dieser greift verschiedentlich zu dem dramatischen Steigerungsmittel des Sichsträubens. In den „Räubern", wo sich Karl erst weigert, Kosinsky in seine Schar aufzunehmen,[108] in der ganz meisterhaften Überredungsszene zwischen dem Präsidenten und dem Hofmarschall, dem anfangs der „Mann von unbescholtnen Sitten mehr ist als der von Einfluß",[109] oder in den „Piccolomini", wenn Max das Schriftstück am Bankettabend nicht unterschreiben will.[110]

Herodes ist schon kraft des Einflusses, den er besitzt, zum Überreden geeignet. Er wendet es denn auch zweimal mit Erfolg an. Aber nur einmal handelt es sich um eine wenigstens an sich hervorragende Szene: das ist die fünfte des ersten Aktes, in der der König seinen Schwäher Joseph beredet, die Verpflichtung einzugehen, Mariamne zu töten, falls er von Antonius nicht zurückkehren sollte. Herodes weiß, daß Joseph diesen Auftrag nie ausführen wird, wenn er ihm nur den wahren Grund — seine Eifersucht — nennt. Deshalb muß er etwas treffen, was den Kern von Josephs Wesen ausmacht. Das ist dessen Feigheit. Das geschieht sehr geschickt, indem er zunächst durch seine Bemerkungen veranlaßt, daß Joseph den Dienst bedauert, den er dem König kürzlich leistete, als er zum Tode des Aristobolus beitrug. Herodes selbst weist mit wohlüberlegter Absicht auf ein Moment hin, das den Anteil seines Schwähers an dem Verbrechen noch verstärkt (554), nennt ihn dann — wieder sehr fein von Hebbel beobachtet — seinen vertrauten Freund, der — und nun kommt der Köder, mit dem Joseph den Zwecken des Königs nutzbar gemacht werden soll —

Digitized by Google

von der rachesuchenden Mutter des Aristobolus enthauptet werden wird, wenn er, der König, nicht zurückkehrt. Nachdem er ihm dann die volle Überzeugung beigebracht hat, daß dies keine bloße Vermutung ist, sondern wirklich geschehen wird, nachdem er ihm, seiner wahren Meinung ganz zuwiderhandelnd, einen Mann genannt hat, der jetzt König werden soll, rückt er mit dem Vorschlag heraus, Joseph solle zu seinem eigenen Schutz Mariamne töten, wenn er nicht wiederkehrt. Psychologisch vollkommen berechtigt ist es nun, daß Hebbel ihn dann auch noch den wahren Grund mitteilen und dadurch erst Joseph völlig gewinnen läßt. Das feige Herz seines Schwähers hat Herodes durch das Vorhergehende getroffen. Aber er weiß wohl, daß Joseph niemals glauben wird, er habe seinen furchtbaren Vorschlag nur gemacht, um ihn zu schützen, und dies könnte ihn im gegebenen Augenblick veranlassen, die Tat doch nicht auszuführen. Sowie Herodes dagegen sein Gewissen entlastet, wird er einschlagen. Und in der Tat: in dem Augenblick, wo er weiß, daß dem König auch noch persönliche Motive treiben, deren Berechtigung ihm dieser überdies völlig klar zu machen weiß (626), ist sein Gewissen befreit, alle Zweifel verlassen ihn und er ist bereit, aus feiger Angst zu tun, wovon er glaubt, daß er es ausführen wird, um Herodes zu dienen. Gewiß wird man auch hier die psychologische Motivierung Hebbels bewundern. Aber im Zusammenhang des Ganzen kann sie dramatisch nicht sehr wirksam sein, weil wir schon aus der vorhergehenden vierten Szene den Plan des Herodes kennen. Auch erhält sein Charakter keinen neuen Zug. Denn seine Skrupellosigkeit, wenn es die Erreichung eines Zieles gilt, haben wir schon aus seinem Gespräch mit Mariamne in der dritten Szene erfahren.

Seine Überredung der Richter (2877) kann eigentlich kaum als Überredung bezeichnet werden; denn er sagt ihnen ganz einfach, daß er die Verurteilung Mariamnens wünscht und sie willigen ohne irgendwelchen Widerstand ein. Das sie bewegende Gefühl ist der blinde Gehorsam gegen den Willen des Herrschers. Der wirkt hier als das Überredende, ohne irgendwelche kunstvollen Winkelzüge auszuführen. So veranschaulicht auch das Verhältnis der Richter zu Herodes den Kulturzustand der alten Zeit. Jene lassen sich als bloße Sachen gebrauchen, denen man keinen eigenen Willen zuerkennt.

Zu dem Gehorsam und der Feigheit als Gründen für die mehr oder weniger leichte Überredung gesellt sich, ebenfalls noch

Digitized by Google

in „Herodes und Mariamne“, der Fanatismus. Alexandra reizt ihn in der zweiten Szene des ersten Aktes in Sameas an, um ihn zur Empörung gegen Herodes zu bringen. Diese Szene ist als Einleitung gedacht, um von den in Jerusalem herrschenden Gegensätzen ein Bild zu geben. Aber auch das bietet uns ebensowenig neues wie der Charakter der Alexandra. Beides lernten wir schon im ersten Akt kennen. Und wenn man bedenkt, daß der Aufruhr, den Sameas anzustiften entschlossen ist, später nur ganz geringfügig ausgenutzt wird, so ist diese längere Unterredung zwischen Alexandra und dem Pharisäer nicht berechtigt und der Ökonomie der Tragödie schädlich. Sie erklärt sich aus Hebbels Bestreben, ein kulturgeschichtliches Bild zu geben. Dies gelang ihm hier noch nicht in künstlerischer Vereinigung mit der Form, wie es im „Gyges“ der Fall ist. Andererseits muß man auch hier wieder hervorheben, daß die Überredungskunst Alexandras von Hebbel fein herausgearbeitet wird: die Art, wie sie zuerst die Kühnheit des Herodes und demgegenüber die Schwäche des Hohenpriesters und Sameas betont, um dessen Zorn zu reizen, dann die in ihm am heftigsten wirkende Leidenschaft, den religiösen Fanatismus trifft, und endlich andeutet, daß Herodes überhaupt die Absicht habe, „heidnischen Brauch und Sitte“ in Palästina einzuführen. Aber auch die Steigerung in der Überredung leidet darunter, daß Hebbel durch sie zu viele allgemeine Voraussetzungen vermitteln will.

Wir haben endlich noch drei Szenen zu betrachten, in denen auch das Ziel der Überredung erreicht wird, in der „Genoveva“, im „Gyges“ und in den „Nibelungen“. Die alte Margaretha verfügt über eine geradezu teuflische Beredsamkeit, wenn es gilt, Golo zum Verbrechen an der Pfalzgräfin aufzureizen (III, 11). Bei ihr sind Rhetorik und Überredungskunst gar nicht voneinander zu trennen. Sie besitzt eine Meisterschaft darin, alles was für Genovevas Reinheit spricht, gegen sie und für die Absichten Golos auszulegen. Selbst die größte Gemeinheit vermag sie noch als Verdienst zu schildern. Als Golo ihren Plan, Drago in Genovevas Schlafgemach zu verbergen, satanisch nennt, erwidert Margaretha (1685):

„Ei, warum? Wenn sie besteht,
Was wehrt Euch dann, der neuen Heiligen
Mit eigner Hand als erstes Opferthier
Euch selbst zu schlachten? Doch — versucht sie erst
Und seht, ob sie's verdient. Das tut Gott selbst.
Er reichte keiner noch die Palme dar,
Die er zuvor in Flammen nicht geprüft.“

Dies ist ein überaus feiner Zug. Der Teufel, der Gott auf den Lippen führt, um sein höllisches Werk einzufädeln, deutet gerade durch seinen Hinweis auf das Tun des Herrn an, daß er nur ein Werkzeug in seiner Hand ist, um ihm, der in dieser Tragödie die Idee vertritt, zum Siege zu verhelfen. Ein Teufel ist Margaretha; ihre Beredsamkeit beweist es: Golo ging ja gar nicht weit genug, als er Genoveva einen Kuß stahl (1608):

„Er war zu ungeschickt! War das Gemach
Denn abgeriegelt? Nein! Du drangst ja ein!
Das arme Weib! Mir schelte keiner sie!
Wer wagte das bei unverschloss'ner Tür!"

Sie sucht Genoveva zu entschuldigen, daß sie keinen Ehebruch beging! Und in dieser Tonart geht es nun weiter; Genoveva wird in ihrem Munde zur Dirne. Ein Wunder ist es dann nicht, daß sie Golo ihrem Plan geneigt findet. Er sträubt sich ja auch nicht einmal zum Schein und lebt so in dem, was die alte Hexe ihm vorschlägt, daß er sie brav unterstützen kann (1668). Hieraus erklärt es sich aber auch, daß die innere dramatische Wirkung dieser Überredungsszene sehr gering ist. Eine Entscheidung fällt in ihr nicht — das ist schon in der zehnten geschehen —, vielmehr gibt Margaretha nur den Anstoß, daß Golo jetzt mit Überlegung ausführt, was er vorher im tollen Drauflosstürmen zu erreichen hoffte. Die überredende Beredsamkeit der alten Margaretha hat Hebbel in einem natürlichen Zynismus durchgeführt, der diese Gestalt, und dadurch die Szene für sich betrachtet, zu bedeutender Wirkung erhebt. Sie läßt es bedauern, daß der Dichter, überzeugt, daß absolut schlechte Charaktere nicht in das Drama gehören, derartige Gestalten nicht wieder schuf, obgleich er, wie hier bewiesen, eine beträchtliche Fähigkeit mitbrachte, sie darzustellen. Übrigens zeigt Hebbel auch darin eine gewisse Verwandtschaft mit Schiller; denn dieser ließ sein komisches Talent, das in der Figur des Mohren im „Fiesko" stark von Zynismus durchsetzt ist, ebenso einschlafen, wie Hebbel das eben genannte, und Schiller trieb das sogar so weit, daß er in seiner Bearbeitung des „Macbeth" aus dem Shakespeareschen Pförtner einen unendlich verwässerten Goetheschen Lynceus machte,[111] weil er das Niedrige in der Kunst, „also beispielsweise die Einführung eines Betrunkenen aus dem Pöbel", dem Dichter nur da gestattet, wo er „weiter nichts will, als uns belustigen".[112]

Neben den beiden schon betrachteten erfolglosen Überredungs-

Digitized by Google

szenen findet sich im „Gyges“ noch eine, die zum Ziele führt, die Szene am Schluß des ersten Aktes, wo Kandaules seinen Günstling veranlaßt, mit ihm das Schlafgemach seiner Gattin zu betreten (511). Sie leitet die eigentliche Handlung ein und ist daher im Zusammenhang des Ganzen ohne innere dramatische Spannkraft. Bedeutungsvoll ist sie deshalb, weil sie uns das Wesen des Königs offenbart. Ob er über eine große überredende Kraft verfügt, erfahren wir nicht, da HEBBEL sich hier die Entwicklung sehr leicht macht; denn nachdem Kandaules eine Zeitlang Gyges durch Bemerkungen über Rhodopens Schönheit vergebens zu veranlaßen suchte, selbst den Wunsch zu äußern, sie zu schauen, platzt er förmlich mit den Worten heraus (530): „Du sollst sie sehen!“ Gyges Einwendungen schenkt er kein Gehör und zieht ihn gewaltsam mit sich fort. Das scheint mir HEBBEL etwas gar zu schnell geschehen zu lassen. Denn man darf von Gyges, nach seiner späteren inneren Vernichtung zu urteilen, doch wohl annehmen, daß er sich schon vorher der Ungeheuerlichkeit des Vorhabens bewußt ist — selbst wenn man in Anrechnung bringt, daß er stark getrunken hat — und sich demgemäß länger sträubt. Oder sollte HEBBEL durch Gyges schnelles Nachgeben — denn das Sichfortziehenlassen ist ein Nachgeben — tatsächlich haben andeuten wollen, daß der junge Grieche erst durch den Anblick der ganz bestimmten Frau, deren Schönheit seine Seele im Tiefsten aufgewühlt hat, die Erkenntnis der Größe seines Verbrechens erhält?

In der letzten von HEBBELS gelungenen Überredungsszenen, in dem Gespräch zwischen Hagen und Kriemhild vor Siegfrieds Tod („Siegfrieds Tod“ IV, 6), lebt ebensowenig dramatische Spannkraft wie in der eben besprochenen. Siegfrieds Tod, den wir hier äußerlich durch Kriemhilds Vertrauensseligkeit als unvermeidlich erkennen, ist innerlich schon in der letzten Szene des dritten Aktes entschieden. Auch als Überredungsszene ist sie nur von geringer Bedeutung. Kriemhild macht Hagens Aufgabe sehr leicht, da sie von der Angst um ihren Gatten redet. Dadurch erhält er Gelegenheit, ihr diese, an Siegfrieds Unverwundbarkeit erinnernd, auszureden, wobei er aber sehr geschickt auf die Gefahr vergifteter Pfeile hinweist. Dadurch wird sie veranlaßt, ihm die Stelle zu sagen, wo ein Lindenblatt ihren Gatten deckte, als er sich im Drachenblut badete. Und Hagens Frage, ob es Kriemhild nicht gut scheine, Siegfried ein feines Kreuz aufs Gewand zu nähen, damit er wüßte, wo er ihn zu schützen hätte, beantwortet sie sogleich bejahend, so daß er hier

noch weniger Überredungskunst nötig hat, als zu Beginn des Gesprächs, d. h. gar keine.

Überblicken wir die Reihe von Überredungsszenen in den HEBBELschen Dramen, so erkennen wir, daß unsere vorangestellte Behauptung, HEBBEL stehe in der Verwendung dieses Kunstmittels, abgesehen von seiner stets zureichenden psychologischen Begründung, hinter SCHILLER zurück, ihr gutes Recht hatte. Der Grund liegt, wie wir ebenfalls schon hervorhoben, einmal in der Einförmigkeit der Überredungsszenen, insofern es sich stets nur um zwei Personen handelt, um eine überredende und eine zu überredende. Dann darin, daß den allermeisten keine große Bedeutung innerhalb des ganzen Kunstwerks zuzusprechen ist. So beträchtlich ferner auch die Überredungskunst einzelner Personen sein mag, so ist doch nicht zu leugnen, daß manche dieser Szenen auch an sich von geringer dramatischer Wirkung sind. Was die gelungene Überredung betrifft, so läßt sich die interessante Tatsache feststellen, daß sich ihre Entwicklung, was dramatische Eindrucksfähigkeit anbelangt, von der „Genoveva“ über „Herodes und Mariamne“ zum „Gyges“ und zu den „Nibelungen“ in absteigender Linie bewegt. Ein Vergleich zwischen der elften Szene des dritten Aktes der „Genoveva“ und der sechsten des vierten Aufzugs von „Siegfrieds Tod“ macht dieses augenscheinlich. Dasselbe könnte man von den erfolglosen Überredungsszenen behaupten, wenn man bedenkt, daß die Unterredung zwischen Preising und Agnes in der „Agnes Bernauer“ mit ihrer Vereinigung der drei Arten äußerer Beredsamkeit die beiden Versuche im „Gyges“ weit überragt, sowohl was die dramatische Wirkung an sich als innerhalb des Ganzen betrifft. Dennoch wäre diese Aufstellung verfehlt, da wir nämlich in der „Julia“, der es an der rednerischen Zwecken dienenden Einführung von Personen völlig mangelt, eine eigenartige und wirksame erfolglose Überredungsszene haben. Das ist die siebente des ersten Aktes, in der Julia Pietro veranlassen will, sie zu ermorden. Um ihn zur Tat anzustacheln, reizt sie sein „Ehrgefühl“, indem sie seinen Mut bezweifelt (144, 9). Ihr Vorgehen ist von Erfolg gekrönt. Der Bandit hätte sie ermordet, würde er nicht noch im letzten Augenblick von dem Grafen daran gehindert. Hierdurch nimmt diese Szene eine Ausnahmestellung ein: die Überredung gelingt, das Ziel der Überredung wird aber doch nicht erreicht. Deshalb handelt es sich um eine erfolglose Überredungsszene, die mit ihrem — von einigen unnötigen Apartes abgesehen — schlagenden Dialog nicht nur an sich

von beträchtlicher dramatischer Eindrucksfähigkeit ist, sondern auch im ganzen Anspruch auf eine besondere Bedeutung hat, weil wir durch sie zum ersten Mal Julia kennen lernen, und zwar — was die Hauptsache ist — ganz anders, als wir es nach den vorangehenden Auslassungen ihres Vaters erwarten durften. Die Wirkung der Agnes-Bernauer-Szenen erreicht sie natürlich nicht, so daß sich die erfolglose Überredungskunst wenigstens um eine Stufe steigert, während sie im „Gyges“ wieder um Vieles herabsinkt. Von der Überredung, die sich weder in HEBBELS Lustspielen noch im „Trauerspiel in Sicilien“ findet, macht der Dichter indessen schon Gebrauch in seinem ersten dramatischen Versuch, im „Mirandola“. Des Burgpfaffen Gonsula Überredungskunst ist eine Vorstufe zu der, über welche die alte Margaretha verfügt,[113] wenn auch HEBBEL hier nach bewährtem Muster — „Kabale und Liebe“ — nicht nur mit einem, sondern, um SCHILLER zu übertrumpfen, mit zwei Briefen operiert, um die Überredung gelingen zu lassen (27, 10, 28, 21). Auch die Art, wie sich Gonsula scheinbar weigert, den ersten Brief herauszugeben (27, 1), um Gomatzina um so überzeugter zu machen, verrät den gelehrigen Schüler SCHILLERS, der durch den scheinbaren Verdruß des Hofmarschalls von Kalb darüber, daß Ferdinand den gefälschten Brief gefunden hat, in diesem die Gewißheit seiner Echtheit hervorrufen will.[114] Die Gründe, die Gonsula in seiner fürchterlichen „wienerischen“ Geschwätzigkeit anführt, um Gomatzina zu der Meinung zu bringen, Flamina liebe ihn, ähneln in ihrem zynischen Sophismus denen der alten Hexe in der „Genoveva“. Nennt diese den Ehebruch ein Vergnügen (1649), so beschwichtigt der Burgpfaffe seinen Golo, als dieser ausruft, ob denn Flamina eines Treubruchs wirklich fähig wäre (24, 4): „Das ist ein häßliches Wort, Treubruch. Der Herr nehmens wahrlich von zu ernster Seite — — Nein, Flamina bricht nicht Treue, denn sie hat nicht Treue geschworen — — und wenn sie's hätte — — was Priesterhand bindet, kann Priesterhand lösen. —“ Wie Margaretha, so führt auch Gonsula den Herrn im Munde, wenn er zu dem Gemeinsten auffordert (27, 28), und wie jene weist er darauf hin, daß man dabei klug zu Werke gehen müsse (28, 36). Der Eindruck seiner Worte wird noch durch die Ironie gesteigert, die in ihnen liegt, wenn wir die Person des Sprechenden bedenken, von dessen Erbärmlichkeit Gomatzina keine Ahnung hat. Das unterscheidet ihn von Golo, der ja Margaretha durchschaut, die allerdings ihrerseits aus ihren Absichten kein Hehl macht.

Ansätzen zu Überredungsszenen begegnen wir noch in den beiden bedeutungsvollsten Fragmenten Hebbels, im „Moloch“ und im „Demetrius“. Im „Moloch“ könnte man in diesen Ansätzen zugleich das einzige Beispiel für die Überredung vieler durch einen Einzelnen sehen, nämlich in der Art, wie sich Hieram das Naturvolk unterwirft. Dies geschieht durchweg mittels einer befehlenden Sprache, ohne irgendwelche Überredungskünste und vor allem durch ein gebieterisches Auftreten, das sich in Hierams Handlungen äußert. Durch seine Handlungen macht er sich die Menschen zu Werkzeugen, denen dann die Rede zu Hilfe kommt. Aber ohne den Tod Rhamnits und ohne daß er dem Moloch ein Kind opferte, würde jedes noch so gebieterische Benehmen erfolglos sein.

Auch die Überredungsszenen im „Demetrius“, von denen die erste keinen Erfolg hat, während die zweite gelingt, entbehren, wie die eben besprochene, der Überredungskunst. Und noch etwas Gemeinsames verbindet in diesem Zusammenhang die beiden Fragmente miteinander: handelt es sich auch hier beide Male um die Überredung eines Einzelnen, so sind doch dabei andere Personen zugegen, und in der erfolgreichen Überredungsszene teilen sich sogar zwei Personen in die Überredung, ein Fall, der bei Schiller nicht vorkommt. Die Wirksamkeit der Schillerschen Überredungsart können beide nicht erreichen, weil der Überredende resp. die Überredenden unmittelbar, ohne Vorbereitung, auf ihr Ziel losgehen. Die erste (II, 4) ist erwähnenswert, weil hier die Rhetorik des Woiwoden Mniczek zutage tritt, der den Prätendenten vor zu großem Kampfeseifer warnt und in dieser Hinsicht von ihm ein Versprechen verlangt, was ihm nicht gelingt (1300). Die zweite (IV, 2), weil in ihr neben der Pathetik des Woiwoden die überredende Geschwätzigkeit seiner Tochter den Sieg davonträgt (2787).

i) Die Darstellung der inneren wie äußeren Beredsamkeit hat uns gezeigt, daß sich Hebbel in der Art ihrer Durchführung in allen in Betracht kommenden Punkten von Schiller mehr oder weniger stark unterscheidet. Nur die Tatsache des Vorhandenseins dieser Beredsamkeit zeigt die innere Verwandtschaft dieser beiden Dichter. Dies ist aber bemerkenswert genug; denn kein anderer Dramatiker außer Henrik Ibsen verfügt über eine so reiche innere wie äußere Rhetorik als Fridrich Hebbel. Das zeigt sich namentlich in der zweiten Form, in der uns die äußere Beredsamkeit entgegentritt, in der rednerischen Einführung von Personen zum

Zwecke der Erläuterung der Idee. Darauf möchte ich noch mit wenigen Worten eingehen, um damit vielleicht einen kleinen Baustein liefern zu können für eine Geschichte des dramatischen Stils im 19. Jahrhundert. Ein solches Kunstmittel setzt natürlich etwas Ähnliches voraus wie die über dem Ganzen waltende Idee, die HEBBEL in seinen Dramen debattiert. Er verlangte ja für das Drama einen Stil, der als ein Mittleres aus dem der Griechen und dem SHAKESPEARES gewonnen werde (Br. IV, 207, 21), d. h. einen Stil, der bei ausgeführtester Charakteristik der einzelnen Personen zugleich ihre Abhängigkeit von der Notwendigkeit dartut, die im modernen Drama das Schicksal der Alten ersetzt, das über dem Ganzen schwebt. Sie ist nichts Anderes als „die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerforschlichen" (Tb. I, 1034).[115] Die sich aus diesem Gegensatz ergebende innere rednerische Form haben wir eingehend gewürdigt. Nun ist aber HEBBEL durchaus nicht der erste Dramatiker, der das germanische Drama SHAKESPEARES und das antike des AESCHYLOS und des SOPHOKLES zu vereinigen strebte. HEINRICH VON KLEIST wollte bekanntlich dasselbe; er aber scheiterte in dem Ringen mit dieser gewaltigen Aufgabe in dem Augenblick, wo sein „Robert Guiskard" ein Raub der Flammen wurde. Nichtsdestoweniger sind aber in seinen dramatischen Werken Ideen[116] wirksam, namentlich im „Prinzen von Homburg" und in der „Hermannsschlacht". Wie bei HEBBEL entsteht nun auch bei KLEIST durch das Verhältnis der Charaktere eine innere rednerische Form, die freilich bei weitem nicht so stark ausgeprägt ist wie bei jenem, und auch der Art nach ganz verschieden ist von der HEBBELS. HEBBEL hat das Rednerische der inneren Form auch durch ein äußeres Kunstmittel zur Erscheinung gebracht, u. a. eben dadurch, daß er Personen einführt, die rednerisch auf die Idee hinweisen. KLEIST tut dies auch, aber bei ihm findet sich diese Einführung nur einmal und nicht in dem „Prinzen von Homburg", wo wir es vielleicht am ehesten erwarteten, da hier, wie in HEBBELS „Agnes Bernauer", das Individuum mit dem Gesetz der Allgemeinheit (der Idee) in Konflikt gerät, sondern in der „Hermannsschlacht". Wie bei HEBBEL handelt es sich in diesem vaterländischen Drama um kulturhistorische Gegensätze, personifiziert durch das Römer- und Germanentum. Um dies blitzartig zu beleuchten, hat KLEIST die junge Hally eingeführt (IV, 4, 5), die von den „geilen apenninschen Hunden" (1538) geschändet worden ist und deshalb von dem Cherusker, ihrem Vater, niedergestochen wird. Bei den Römern

Digitized by Google

haben wir also die Entwürdigung des Heiligsten, bei den Germanen die höchste Achtung vor der Ehre, deren Befleckung der Tod des Beschimpften folgen muß. Den Germanen gehört daher die Zukunft, weil sie stark sind durch ihre Ethik, wie Dietrich von Bern.

Bei Grillparzer, dessen Beredsamkeit größer ist als die Kleists — man denke nur an „Weh' dem, der lügt" und „Den Traum, ein Leben", die man, wie „Die Jüdin von Toledo", Erziehungsstücke nennen kann,[117] aber auch an Sappho und an den Priester in „Des Meeres und der Liebe Wellen" —, findet sich die rednerische Einführung einer Person zweimal in demselben Werk und auch hier wieder zur Hervorhebung einer kulturhistorisch bedeutsamen Idee. Auch bei Grillparzer nicht in der „Jüdin von Toledo", die der „Agnes Bernauer" ja noch viel näher steht als „Der Prinz von Homburg", weil hier der Konflikt fast derselbe ist und nur der Unterschied waltet, daß Rahel eine Dirne, Agnes aber würdig ist, nach ihrem Tode als Albrechts Witwe betrauert zu werden. Es handelt sich vielmehr um Don Cäsar und den Obersten Wallenstein im „Bruderzwist von Habsburg". Don Cäsar tritt allerdings mehrere Male auf, hat aber immer nur den Zweck — was der Ökonomie des Dramas, das Grillparzer erst schrieb, als er sich grollend von der Bühne zurückgezogen hatte, ganz außerordentlich schadet —, auf die verworrene, zügellose Zeit hinzudeuten, er, der selbst ihr gelehriger Schüler ist, wie sein Vater, Kaiser Rudolf, sagt.[118] Darauf beruht seine tiefere Bedeutung. Grillparzer will uns die Idee klar machen, die Idee nämlich, daß der Kaiser den Geist der Freiheit, den er als Herrscher bekämpfen will, obgleich er selbst als Mensch voll von ihm ist, genau so wenig zu vernichten vermag, wie eben den Don Cäsar, der sein natürlicher Sohn ist. Indem er ihn unterdrückt, wird Rudolf der Erwecker einer neuen Zeit, deren Vertreter nach dem Tode Don Cäsars Wallenstein ist, der am Ende der Tragödie durch sein selbstherrliches Auftreten rednerisch auf das Kommende hindeutet, das Schiller in seiner Trilogie dichterisch behandelt hat. Kleists Hallyepisode ist sehr viel Hebbelscher und sehr viel künstlerischer als Grillparzers rednerischen Zwecken dienende Einführungen. Jener hat einmal den ideellen Gegensatz dramatisch konzentrierter herausgearbeitet als es in den Don-Cäsar-Szenen der Fall ist und dann wirkt die Figur des Wallenstein nur darum rednerisch, weil wir mit den historischen Ereignissen vertraut sind, die den in der Tragödie dargestellten weltgeschichtlichen Vorgängen folgen. Es

Digitized by Google

leuchtet ein, daß ein solches Voraussetzen von Kenntnissen zur Erzielung von „dramatischen“, in Wirklichkeit theatralischen Wirkungen, einer künstlerischen Prüfung nicht standhalten kann.

In viel krasserer Form taucht dieselbe Erscheinung auf bei dem begabtesten der jungdeutschen Dramatiker, nämlich in KARL GUTZKOWS „Uriel Acosta“. Dieses Werk ist eine Tragödie der Überzeugung, was jedem klar wird. GUTZKOW hatte aber scheinbar recht wenig Zutrauen zu seiner dramatischen Gestaltungskraft und hielt es für notwendig, den Grundgedanken am Ende seiner Tragödie noch einmal rednerisch zu betonen durch die Einführung einer neuen Persönlichkeit. Dazu wählte er den Knaben Baruch Spinoza, der hier im Gespräch mit seinem Oheim Uriel auftritt (V, 3).[119] Wer nicht weiß, daß aus diesem Knaben einst ein großer Philosoph werden soll, der um seiner Überzeugung willen, wie Uriel, aus der Synagoge ausgestoßen wird, dem muß diese Einführung als völlig sinnlos erscheinen. Er wird daher Spinozas Worte: „So lach doch, Oheim!“, die er nach einer kindischen, vorahnend den Pantheismus verherrlichenden Rede Uriel zuruft, als unfreiwillige Ironie GUTZKOWS empfinden.[120] So wirkt die Einführung des Knaben im schlechtesten Sinne theatralisch, unkünstlerisch, weil unwahr, unwahr, wie es der größte Teil der GUTZKOWschen und der jungdeutschen Beredsamkeit überhaupt ist, die man nur einmal mit der HEBBELS zu vergleichen braucht, um dessen ganze Erbitterung gegen GUTZKOW und LAUBE, „diesen Gesellen“, zu begreifen.[121]

Bei KLEIST sowohl wie bei GRILLPARZER und GUTZKOW handelt es sich nicht um eine über dem Ganzen waltende Idee, die durch die Einführung einer Person hervorgehoben werden soll, sondern um einen Grundgedanken, den die betreffenden Dichter verdeutlichen wollen. Viel näher berührt sich mit HEBBEL HENRIK IBSEN, der schon durch die große Gewalt seines ethischen Pathos seine innere Verwandtschaft mit ihm offenbart. Auch in den Werken IBSENS wird debattiert, die Idee selbst und das Verhältnis der Individuen zu ihr. Nicht selten auch wird die Idee rednerisch durch die Einführung einer Person beleuchtet. Dafür möchte ich zwei Beispiele aus den beiden großen Epochen des Dichters, der norwegischen und der europäischen, auswählen. Im „Peer Gynt“ hat IBSEN den Egoismus geißeln wollen, der nicht, wie Brand, er selbst ist und allein seiner Persönlichkeit, nicht den Gefühlen des Herzens gehorcht, der vielmehr nur dem folgt, was er als angenehm und nützlich empfindet, der nur sich selber lebt. Am Ende seiner Laufbahn kommt Peer,

von der Berechtigung seiner Lebensmaxime noch immer durchdrungen, durch ein Gebirgsdorf, wo man einen Mann zu Grabe trägt, der sich einst die Hand verstümmelte, um nicht in den Krieg ziehen zu müssen. Dieses Begräbnis mit der Rede des Pfarrers hat Ibsen eingeführt, um noch einmal auf das Verwerfliche der Grundsätze Peer Gynts hinzuweisen. Der Verstorbene hatte sich und den Seinen, nachdem seine Tat ruchbar geworden, in der Bergeinsamkeit eine bescheidene Hütte gebaut. Brachte er dem Vaterland auch keinen Gewinn, war er auch ein schlechter Bürger, so war er doch im engen Kreise groß, „weil er er selber war".[122] Peer hört dies mit Freuden und setzt getrost „den Stab heimwärts vom Grabe ‚dieses Geistesverwandten', nicht ahnend, daß er, an ihm gemessen, schlecht bestehen würde."[123] Er irrt sich, wenn er glaubt, daß er immer und überall das gewesen sei, was jener nur im Kreise seiner Familie war. Er hat den Unterschied zwischen „Du selbst sein" und „sich selber leben" nicht begriffen, auf den Ibsen hier rednerisch hinweist, um sein Verdammungsurteil über das „Gyntsche Ich" auszusprechen.[124] Noch weit rednerischer aber ist der Eindruck, den wir aus dem zweimaligen Auftreten Ulrik Brendels in „Rosmersholm" erhalten.[125] Das erste Mal tritt uns ein siegesgewisser Mann entgegen, der an sich, an sein Können und an seine Ideale glaubt. Indem er dem zaghaften Pastor Rosmer in einem Augenblick gegenübergestellt wird, wo dieser durch ein Bekenntnis seines Gesinnungswechsels die Brücke abbrechen soll, die ihn mit der Vergangenheit verbindet, hebt er die Idee der Tragödie hervor, daß wir den Mut haben sollen, das Leben nach unserem eigenen Kopf zu leben, so, wie es unsere Persönlichkeit vorschreibt. Aus dem begüterten Mann, der an seine Brusttasche schlug, ist das zweite Mal ein „entthronter König" geworden, der „um ein paar abgelegte Ideale bettelt". Indem er Rosmer auch in diesem Zustand — jetzt im „Manschettenhemd", früher als „Landstreicher"! — in einer entscheidenden Stunde entgegentritt, zeigt er diesem den Todespfad. Uns aber soll er die Erkenntnis offenbaren, die uns schon lange ahnend gekommen ist, daß der Idealismus, der in der Forderung liegt, daß wir so leben sollen, wie es unser Ich verlangt, mit den irdischen Lebensbedingungen nicht vereinbar ist.

Und endlich möchte ich noch eine Szene in dem einzigen dramatischen Werk eines zeitgenössischen Dichters hervorheben, der als Novellist viel von Hebbel gelernt hat. Die Szene, wo in Thomas Manns „Fiorenza" ein Page dem Medizäerfürsten die An-

Digitized by Google

kunft des Priors von San Marco meldet.[126] Wie bei Hebbel handelt es sich in dieser Tragödie, die wir am besten als eine dialogisierte Novelle mit starken dramatischen Einschlägen auffassen, um kulturhistorische Gegensätze, um den Untergang einer nur auf das Ästhetische sehenden, durch und durch kraftlosen „Kultur" vor dem Ansturm einer leidenschaftlichen Ethik, deren Träger das Christentum ist. Fein hat Mann diesen Gegensatz durch das ganze Werk ausgesponnen, so wenn z. B. Pico von der Predigt Savonarolas erzählt, Poliziano aber nur auf die Art, auf das Wie, nicht auf das Was seines Vortrages hört. Gegen Ende führt er nun einen Pagen ein, um uns zum letzten Mal auf den Kontrast aufmerksam zu machen, der zwischen den Vertretern der ästhetischen und der ethischen Weltanschauung vorhanden ist. Das geschieht kurz vor dem Moment, wo die beiden Hauptvertreter dieser Prinzipien, Lorenzo der Erlauchte und Girolamo Savonarola zum ersten Mal einander gegenüberstehen. Eben hat man eine schlüpfrige, dem Boccaccio entnommene Erzählung vorgetragen, da meldet der Page die Ankunft des Priesters. Alles ist starr. Lorenzo faßt sich zuerst, er fordert den Knaben auf, näher zu kommen, er läßt ihn noch einmal zurücktreten, lobt seinen Gang und seine Hüften, macht seine Gäste auf eine bestimmte Linie aufmerksam und schenkt dem Knaben endlich einen Ring, weil er seinen Augen wohlgetan. Dann kommt der Prior. Ein Kommentar ist eigentlich überflüssig. Die Episodenfigur des Pagen symbolisiert diese ganze dekadente Zeit, die über eine schöne Linie oder einen anmutigen Vers alles vergißt, was Sitte und was Pflicht heißt, die nur Form ist ohne Gehalt.

Ohne sich allzu tief in das Reich kühner Hypothesen zu verlieren, darf man vielleicht behaupten, daß Thomas Mann in seiner „Fiorenza", in der er ja zweifellos den Menschen seiner Zeit ein Spiegelbild vorhalten will, eine Idee debattiert, die auch Hebbel noch dichterisch gestaltet hätte, wäre es ihm vergönnt gewesen, länger seiner Kunst zu leben als es tatsächlich der Fall war. Man denke an die Verse in „Herodes und Mariamne", die den Unterschied zwischen Octavian und Antonius bezeichnen (2244):

„Octavian
Ist kein Antonius, der sich das Fleisch
Vom Leibe hacken läßt und es verzeiht,
Weil er die Hand bewundert, die das thut!
Er sieht nur auf die Streiche."

Digitized by Google

Ansätze dazu liegen ja außerdem im „Gyges", Ansätze, die sich zu einem neuen Werk hätten auswachsen können, besonders, wenn wir bedenken, daß auch schon Hebbel das Ästhetentum seiner Epoche mit Widerwillen erfüllte. „Wenn man die Blut- und Nervenlosigkeit des gegenwärtigen Geschlechts betrachtet, so sollte man glauben, die Todten seyen wieder auferstanden und spielten Leben" (Tb. III, 4776). Das Ethische vom Ästhetischen zu trennen erscheint ihm undenkbar, die kleinsten Inkongruenzen zwischen Gehalt und Form sind ihm peinlich; „im Ästhetischen wie im Ethischen gilt dasselbe Gesetz, noch ganz davon abgesehen, daß jeder für sein ästhetisches Treiben ethisch verantwortlich ist, und daß eine geistige Nationalvergiftung durch journalistische Kniffe und Afterkunstwerke, denen durch jene Bahn gebrochen wird, an Nichtswürdigkeit einer Brunnenvergiftung nicht nachstehen" (Tb. III, 4221, 156). Die innere Wahrheit und der sittliche Ernst, die Hebbel selbst mit Recht in einem Brief an Emil Palleske für sein Streben in Anspruch nehmen durfte (Br. IV, 38, 26), sah er als die beiden Punkte an, von denen in der Kunst nichts weniger wie Alles, Form und Inhalt, abhängt (ibid., 39, 3). Er war, wie wir schon betont haben, eine vorwiegend ethische Persönlichkeit, wie es Schiller war. Daraus erklärt sich die innere Beredsamkeit seiner Werke. Sie wollten nicht veredelnd auf die Menschheit wirken, o nein: „Man setzt sich nicht zum Klavierspiel nieder, um die mathematischen Gesetze zu beweisen. Ebensowenig dichtet man, um etwas darzuthun. Ach, wenn die Leute das einmal begreifen lernten — es ist ja an aller höheren Thätigkeit des Menschen gerade das das Schöne, daß Zwecke, an die das Subjekt gar nicht denkt, dadurch erreicht werden" (Tb. III, 4576). Aber sie wirken so kraft des ethischen Gehaltes ihres Schöpfers. Bei Hebbel sowohl wie bei Schiller offenbart sich in ihren Werken das Ethos des Individuums. Nun haben wir noch die Frage zu untersuchen, wieso sich dieses bei Hebbel gerade in der Beredsamkeit, namentlich in der der inneren Form äußern mußte. Mit der Lösung dieser Aufgabe verbindet sich zugleich die weitere, weshalb unseren Dichter das Rednerische der von ihm gestalteten Stoffe vor allem anzog.

k) Die Quellen der Hebbelschen Beredsamkeit also haben wir zu erschließen. Trotz mancher Übereinstimmung werden wir auch hier wesentliche Unterschiede zwischen Hebbel und Schiller festzustellen haben.[127] Während dieser im engsten Kreise, in seiner Familie rednerisch begabte Anverwandte vorfand, und demgemäß

Digitized by Google

von Jugend auf Einflüsse rednerischer Art auf ihn wirkten, gab es in HEBBELS Familie nichts dergleichen, weder einen Steinheimer Vetter, noch einen Vater, der den Sohn durch mahnende Rede erzieht, in seinen Briefen im Ton des Predigers unterweist. Der ganze Unterschied zwischen SCHILLERS und HEBBELS Jugend wird uns klar, wenn wir uns die Väter der beiden Dichter vergegenwärtigen. Man braucht gar nicht an HEBBELS spätere Leidenszeit zu denken, gegen welche die in Wesselburen verlebte noch rosig erscheint, sondern nur an die Zustände in seinem elterlichen Hause, um die Worte JOH. KRUMMS zu unterschreiben:[128] „Kein deutscher Dichter, das darf ruhig behauptet werden, hat sich aus auch nur annähernd gleich elenden Verhältnissen, von gleich tiefer sozialer Stufe emporgeschwungen. SCHILLERS Lebenskampf ist mit dem HEBBELS in der Beziehung auch nicht zu vergleichen." SCHILLER hatte das Glück, einen Vater zu besitzen, der in der Erziehung des Sohnes seine vornehmste Lebensaufgabe sah. Sein Fritz sollte werden, was ihm nicht vergönnt war, weil ungünstige Verhältnisse ihn daran gehindert hatten. Den Vater HEBBELS verdroß es, daß seine Kinder mehr lernen wollten, als er in seiner Jugend gelernt hatte; er wollte aus seinem Sohn einen Handwerker machen, wie er selbst war, obwohl Friedrich weder Geschick noch Lust zu grober Handarbeit hatte.[129] Dies veranlaßte den Vater zu dem „gewöhnlichen Gebrumm": „Der Junge taugt doch auch zu gar Nichts!"[130] KRUMM schreibt in seinen Studien,[131] Klaus Friedrich soll ein Erzählertalent besessen haben. Diese Äußerung, die auch WERNER anführt,[132] stützt sich auf eine Bemerkung HEBBELS in den Aufzeichnungen aus seinem Leben (W. VIII, 82, 21). Aber der Dichter fügt selbst hinzu, daß viele Jahre vergingen, ehe er etwas davon zu hören bekam, und so kann hier keine Anregung für seine Beredsamkeit liegen. Alles, was Freude erregen konnte, haßte der Vater (Tb. I, 1323), wie er seinen ältesten Sohn haßte, der sich nicht unter das Joch stumpfsinnigster „Arbeit" beugen lassen wollte. Und doch mag auch der Vater HEBBELS einen großen Mitteilungsdrang besessen haben, der sich bei ihm nur nach innen wandte, weil die Not ihn, wie Meister Anton, mißtrauisch und verbissen gemacht hatte. „Der Vater- und Muttername ist ehrwürdig", schreibt Frau Aja an LUISE NICOLOVIUS.[133] Den Dichtern, besonders den Dramatikern des 19. Jahrhunderts, ist es nicht immer leicht geworden, die Wahrheit dieses Wortes anzuerkennen, wenigstens was den Vater anbelangt. Man denke nur an GRILLPARZER und IBSEN

Digitized by Google

und halte dagegen etwa das Verhältnis Klopstocks zu seinem Vater, wie es so schön zum Ausdruck kommt im letzten Brief vor dessen Tode (8. November 1756) und in dem an die Mutter nach dem Hinscheiden ihres Gatten geschriebenen.[134] Liebe hat auch Hebbel nie für seinen Vater empfunden und konnte es auch nicht. Aber er suchte die Gründe für seine Art zu erkennen und er fand sie in der Armut, in der drückenden Not, die den Mann Zeit seines kurzen Lebens umklammert hielt. Die Zähigkeit, mit der sich der Vater gegen die Dürftigkeit der Verhältnisse behauptete, hat Hebbel von ihm geerbt. Hierin liegt auch der erste Keim zu dem Redner Hebbel. Wenn der Vater die Mutter quälte — und dies geschah sehr oft —, so war der Junge von dem Drange beseelt, ihr zu helfen. Aber er konnte es nicht. So verschluckte er seinen Groll, ja er wühlte noch in den Wunden der Mutter, weil er sie nicht heilen konnte und sich doch irgendwie von seinem Schmerz befreien mußte (Tb. I, 1295). Dieses Verschlucken, dieses innere Aufspeichern leidenschaftlicher Erbitterung gegen Welt und Menschen, das Hebbel von seinem Vater geerbt und wozu dieser den ersten Anstoß gab, hat er nun jahrelang wie dieser betreiben müssen. Auch sein Leben war wie das Ibsens eine „lange, lange Passionswoche".[135] Nicht nur im Vaterhaus, auch in der Schule erhielt er schon eine Ahnung von der Ungerechtigkeit der Welt und überschritt damit viel zu früh den Zauberkreis der Kindheit (W. VIII, 90, 22ff.). Mit Kutscher und Stallmagd mußte er nach dem Tode des Vaters bei dem Kirchspielvogt Mohr an einem Tisch sitzen, sein Leben in Hamburg, wo ihn Amalie Schoppe zum Sklaven ihres Willens machen wollte, war ein Gang zur Hinrichtung seines inneren Menschen (Tb. I, 1701, 35) und seine akademischen Jahre waren eine ununterbrochene Folge von Elend, Druck, Zwang und Enttäuschung. Auch er war, wie sein Vater, mit eisernen Fesseln an die Not des Lebens gebunden, auch er setzte ihr einen Widerstand entgegen, der in der Geschichte des menschlichen Geistes fast beispiellos dasteht. Aber er wäre doch von den Verhältnissen zerschmettert worden, wäre erstickt an der Kraft, „die eine Welt beleben oder eine Welt verjüngen kann" (W. VI, 288, 29), wenn sich der dichterische Genius in ihm nicht endlich doch ans Licht gerungen, wenn er nicht im Buche Judith ein Gefäß gefunden hätte, in das er alles das hineinreden konnte, was sich in ihm angehäuft hatte. Fast ein Dezennium älter als Schiller fand er den befreienden Stoff. In dieser Tatsache allein liegt schon ein Zeugnis dafür, wieviel mehr er hat leiden müssen

Digitized by Google

als jener. Aber nicht wie SCHILLERS „Räuber“ war die entstehende Dichtung eine einzige große Anklage gegen die Menschheit, oder doch nur insofern, als sie durch die Persönlichkeit des Holofernes eine Verherrlichung des Individuums bedeutet, das hoch über dem kleinen Menschlein steht, in seinem ungeheuren Können und noch ungeheurerem Wollen. Der Redner HEBBEL kommt in den selbstherrlichen Ergüssen des Holofernes zum Durchbruch, aus ihm heraus fühlen wir den Groll gegen die Gegenwart, aber wir hören ihn nicht unmittelbar aussprechen. Das ist psychologisch durchaus verständlich. Auf den Druck der Jugendzeit können wir HEBBELS Beredsamkeit zum größten Teil zurückführen. Die Art, wie sie in seinem ersten Werk gewaltig herausbricht, erklärt sich aus der äußeren und inneren Einsamkeit seines Lebens. Die Einsamkeit nährt das Selbstbewußtsein und steigert es bei dem genialen Menschen in so hohem Maße, daß er dem Wahnsinn verfällt, wenn er sich nicht durch das Kunstwerk von der furchtbaren inneren Spannung befreien kann. Die Verständnislosigkeit, die HEBBEL rings um sich her erblickte, mußte ihn ja endlich zu einer immer größer werdenden Selbsteinschätzung führen und es ist nicht im mindesten zweifelhaft, daß er sich bei den Worten des Holofernes: „Die Menschheit hat nur den Einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären“ selbst als diesen Gott gefühlt hat. Daß hier von Größenwahnsinn nicht die Rede sein kann, beweisen seine späteren Werke. Wir finden in ihnen nicht mehr einen einzig Großen einem Nichts gegenübergestellt, nicht Groll und Verachtung diktieren dem Dichter seine Werke, nein, die Menschheit besser und edler zu machen tritt der Dichter in allen seinen Werken für die beleidigte Menschennatur ein. Der Redner weist hin auf die Folgen der Verständnislosigkeit gegenüber der besonderen Natur des Einzelnen, eine Verständnislosigkeit, die ihn um seine Jugend gebracht hat.

Die Jugendzeit in Wesselburen, Hamburg und München und ihr unsägliches Elend sind in erster Linie als die Wurzeln der HEBBELschen Beredsamkeit anzusehen. Auch SCHILLER verdankt der Frühzeit seines Lebens die rednerische Ausbildung. Aber so hart jene auch war, SCHILLERS acht „akademische“ Jahre mit ihrer Fülle von Demütigungen und bitteren Erfahrungen, wie der Verrat Scharfensteins, reichen doch nicht an die ununterbrochene Reihe von Erniedrigungen, denen HEBBEL, namentlich in Hamburg, ausgesetzt war. Gerade das Schicksal dieser beiden großen Dramatiker

offenbart uns, wie gering der absolute physische Zwang anzuschlagen ist gegenüber den Verletzungen des innersten Menschen, wenn auch allerdings jener gewöhnlich Voraussetzung für diese ist. In anderer Beziehung zeigen die beiden Dichter größere Übereinstimmung. Für Hebbels Beredsamkeit lassen sich nämlich noch andere, allerdings weniger stark fließende Quellen aufzeigen, von denen manche den für Schiller geltenden sehr nahe kommen. In der Frau des Tagelöhners, die Hebbel später an die Cumäische Sibylle des Michel Angelo erinnerte und die den Kindern Hexen- und Spukgeschichten erzählte, die aus ihrem Munde eindringlicher klangen, wie aus jedem anderen (W. VIII, 85), dürfen wir vielleicht ein Seitenstück zu dem Vetter Schillers sehen. Natürlich können wir einen tatsächlichen Einfluß nicht nachweisen. Anders dagegen verhält es sich mit jener Nachbarin, die dem jungen Hebbel die erste Bekanntschaft mit der Bibel vermittelte, aus der sie ihm vorlas, ehe er selbst daraus zu lesen vermochte. Sie rief durch ihr Vorlesen einen starken und fürchterlichen Eindruck hervor in der Seele des Knaben (W. VIII, 88), der dann, als er lesen konnte, eifrig dem Bibelstudium oblag. Persönliche und literarische Quellen für Hebbels Beredsamkeit vereinigen sich hier also. Denn es ist ja klar, daß die Bibel auch seine Beredsamkeit weckte und förderte. Dabei sei übrigens allgemein hervorgehoben, daß eine rednerische Anlage in Hebbel von Natur vorhanden sein mußte, die nur erst aus ihm herauszulocken war. Dazu trug die Bibellektüre bei. Ihr Ethos zusammen mit dem Schillerschen Pathos ist in seinem vielleicht frühesten, rhetorisch ungestüm fordernden Gedicht „Zum Licht“ (W. VII, 3)[136] und in „Kains Klage“ (W. VII, 10) nicht zu verkennen. Ihr Einfluß zeigt sich auch sicherlich in Hebbels Glauben an eine Alles beherrschende Macht, die als Notwendigkeit in seinen poetischen Schöpfungen debattiert wird. Was dem jungen Schiller die Lieblingsdichter der Mutter Uz und Gellert, dann auch Klopstock waren, aus deren Dichtungen ihm der biblische Ton entgegenklang, das wurde, freilich mit anderem Erfolg, die alte Nachbarin dem Wesselburner Knaben. Sie trug zur Vertiefung seines religiösen Gefühls nicht minder bei wie die alte Susanna in der Klippschule, des religiösen Gefühls, dem ja im Grund die ganze innere Beredsamkeit Hebbels entspringt, das aber ohne das Elend der Jugend wohl kaum so stark zur Entfaltung gelangt wäre.

Da Hebbels Selbstbiographie mit dem Jahre abbricht, wo er in Dethlefsens Schule eintrat, so lassen sich andere Quellen für

seine Beredsamkeit, die bis in die früheste Kindheit zurückreichen, nicht aufdecken. Erst mit dem Jahre 1829 beginnen die Zeugnisse für sein Leben und Schaffen, seine Briefe und seine Poesie, die uns erkennen lassen, daß noch etwas Anderes die Grundlage abgab, auf der sich seine rednerische Kraft und Kunst entwickeln konnte: ich meine den in ihm schon früh lebenden Drang, auf andere zu wirken, ihr Führer zu sein und sie seinem Willen unterzuordnen. Auch hier also wieder die innere Verwandtschaft mit SCHILLER. Wie dieser, so gab auch HEBBEL das materielle Gut fort, um anderen zu helfen (Br. I, 1425); wie SCHILLER, dem jüngeren Alter gemäß, bei den wilden Knabenspielen den Ton angab und durch seine geistigen Kräfte ebenfalls die Kameraden zu leiten strebte, so hat der schon ältere HEBBEL bei den geselligen Zusammenkünften seine gleichaltrigen Wesselburner Genossen zu beherrschen versucht, wie er denn auch später die Persönlichkeiten zu verzehren suchte, mit denen er umging.[137] Wie groß die Rolle gewesen sein muß, die HEBBEL im Kreise seiner Kameraden gespielt hat, zeigt eine kleine Szene, die er in Heidelberg in sein Tagebuch eingetragen hat (Tb. I, 214). Sie stellt einen Freund dar, der zu dem angehenden Dichter kommt, heftig empört, weil nicht er, sondern „Gehlsen, die kleine Kröte“, als Räuberhauptmann in HEBBELS Jugendwerk „Evolia“ fungiert. Daß er seine Bedeutung kannte, zeigt ein Brief an einen Freund, dem er s c h r i e b, weil er sich bei persönlichem Verkehr eines Übergewichts bewußt war, das er nicht mißbrauchen wollte. Sein Streben, über andere zu gebieten und sie zu veredeln, zeigt sich vor allem in den Reden, die er für seinen Freund Hedde anfertigte, der zum Führer eines Ringreigens gewählt worden war, in das Reden verflochten werden mußten.[138] Diese sind auch in der Form der Äußerung durchaus rhetorisch (vgl. W. VII, 4ff.). Wurde SCHILLER durch den Pfarrer dazu angeregt, selbst zu predigen, und machte er schon früh den Versuch, seinen Predigten eine rednerisch wirksame Einteilung zu geben, so hören wir aus den Reden HEBBELS den E r z i e h e r, der seine Lehren eindrucksvoll zu steigern versteht, ja, er kann es nicht unterlassen, sogar in ein paar Abschiedsverse eine Ermahnung hineinzubringen (W. VII, 7, 95):

„Und nun, Ihr lieben Damen und Herrn
Von Osten und Westen, von nah' und von fern —
Verzeihet, daß ich Euch muß verlassen —
A u f P f l i c h t u n d B e r u f muß ja jeder passen.“

Auch in seinen Briefen treffen wir die rednerische Form an, etwa in der asyndetischen Aneinanderreihung von Fragen. So schreibt er an Hedde (Br. I, 7, 11): „Willst Du Dich vielleicht nicht mit dieser kahlen Anzeige begnügen; ist Dir das Leben und Wohlseyn Deines Freundes zu theuer .... Hegst Du etwa den glühenden Wunsch .... spürst Du wohl gar das heiße Verlangen ....“ Als man ihn im „Boten“ angreift, schreibt er von seinen Angreifern, einem Pastor und einem Lehrer, in rhetorischem Vergleich (Br. I, 13, 4): „Übrigens mögen sich Dickmann und Dethlefsen in Acht nehmen; zwingen Sie mich, in Aktivität zu treten, so werde ich Sie zerhacken, wie den Prometheus am Felsen der Geier.“ Schon vorher hatte er „dem Schullehrer P. C. Dethlefsen in Brösum!“ einen scharfen Denkzettel gegeben, der vor allem durch seine sicher gebauten Perioden in Erstaunen setzt. Sie verraten, daß Hebbel wohl die rednerische Wirkung zu berechnen verstand, offenbaren aber mit ihren übertreibenden Ausdrücken und Wendungen auch schon den Einfluß Schillers (W. IX, 11).

Indem wir den Einfluß Schillers erwähnten, haben wir schon auf einen anderen Punkt hingewiesen, der befruchtend auf den Redner in Hebbel einwirkte, auf seine frühen literarischen Vorbilder, die, der Mehrzahl nach, wie Werner es ausdrückt,[139] „eine gewisse Pracht der Rhetorik entfalten“. Dazu gehört natürlich in erster Linie Schiller selbst, der bei dem „Mirandola“, wie bei der Mehrzahl der ersten Gedichte, die vor allem in formaler Hinsicht von ihm abhängig sind, Pate gestanden hat, wenn man auch stets das Bemühen des jungen Poeten sieht, eigene Wege zu gehen.[140] Es ist interessant, daß es Schiller genau ebenso ging. Was für ihn Gerstenberg, Lessing, Goethe, die Stürmer und Dränger waren, das wurden er, Klopstock mit der majestätischen Rhetorik seines „Messias“, Matthisson, Bürger u. a. für Hebbel.[141] Daß dieser schon früh das Bedürfnis empfand, rednerisch zu wirken, geht endlich auch daraus hervor, daß er, veranlaßt durch die Vorstellungen einer Schauspielgesellschaft, daran dachte, zur Bühne zu gehen (Br. I, 9, 6). Als daraus nichts wurde, begründete er mit einigen Gleichgesinnten ein Liebhabertheater, wo hauptsächlich Stücke von Körner und Kotzebue aufgeführt wurden. Auch diese Schauspielertätigkeit spricht für einen vorhandenen Rededrang.

l) So sehen wir, daß zu der allgemeinen Ungunst der Ver-

Digitized by Google

hältnisse, auf welche die Rhetorik der HEBBELschen Dramen in erster Linie zurückzuführen ist, eine Reihe von Einflüssen hinzukommt, die der ursprünglichen Veranlagung Nahrung gaben. Ein Redner ist HEBBEL wie SCHILLER zeit seines Lebens geblieben, ein Redner war er auch, wenn er als Kämpfer auftrat, sei es nun in seiner Abrechnung mit AMALIE SCHOPPE, in dem furchtbaren Memorial (Br. II, 39, 10), in dem jedes Wort ein Keulenschlag ist, der den Gegner zerschmettert, sei es, daß er für seine Kunst und für sich selbst eine Lanze bricht, wie in dem Prolog zum „Diamanten" oder in dem zweiaktigen Drama „Michel Angelo". Dieses letzte Werk ist ganz und gar ein Erziehungswerk für Künstler und es ist vielleicht nicht bloße Willkür, daß HEBBEL sich zum hauptsächlichen Wortführer den großen Bildner der Renaissance wählte. Denn tatsächlich ist dieser ihm in der Monumentalität und dem Gehalt seiner Kunst verwandt. Auch ihm fehlt das betrachtende Element, wie es in den Werken eines RAFFAEL und eines GRILLPARZER anmutig zu uns spricht, auch er stellt — man denke nur an die Mediceergräber — Ideen unter Debatte. Das Ethische ist es, wir kommen immer wieder darauf zurück, was HEBBEL auch mit dem großen Capresen verbindet, was seine innere Verwandtschaft mit SCHILLER ausmacht, die sich in der Beredsamkeit beider äußert. Daß HEBBEL das Ethische in SCHILLER wohl erkannte, beweisen seine Worte:[142] „Wo bemerken sie SCHILLERS physische Bedürftigkeit und seinen steten Kampf mit den materiellen Bedingungen des Daseins? Nirgends, in keinem seiner Gedichte, in keinem seiner Dramen. Ich kann nie ohne tiefe Rührung an diesen heiligen Mann denken!" Wenn der Mensch heilig genannt werden darf, der durch seine Kunst für das eintritt, was die Menschheit zu veredeln vermag, so hat HEBBEL in allererster Linie Anspruch auf dieses ehrende Epitheton. „Es ist doch nichts in der Kunst," sagt FRIEDRICH THEODOR VISCHER,[143] „wenn einer kein Kaliber hat. Man macht viel Anmutiges, Reizendes, man kann Novellen schreiben, die im Munde laufen wie ein angenehmer Süßwein, wie Maitrank; und alle Welt wird's loben. Wenn aber einer Kaliber hat, dann reißt er uns in die Höhe; und das ist dann ein Anderes, Größeres; das spürt man doch im Augenblick." Man spürt es bei HEBBEL nicht zum wenigsten an der Macht seiner inneren und äußeren Beredsamkeit, die ihn, wie groß die Unterschiede des Stils sonst immer auch sein mögen, zu einem Verwandten SCHILLERS macht.[144]

Digitized by Google

5. Lessing.

a) Eine männliche Beredsamkeit ist SCHILLER und HEBBEL eigen, wie sie sich denn auch in allen Lebenslagen als echte Männer erwiesen haben. Der Ausspruch „Immer Mann", mit dem man den Dichter des „Münchhausen" treffend charakterisiert hat, findet auch Anwendung sowohl auf ihn, wie auf SCHILLER, und beide gleichen wieder darin dem Manne, den man gemeiniglich als den männlichsten Dichter unserer Literatur zu bezeichnen pflegt, wie ihn auch WERNER in seiner kleinen Monographie genannt hat.[145] HEBBEL steht aber hinter LESSING — um diesen handelt es sich natürlich —, was die männliche Art seines Wesens anbelangt, keineswegs zurück. Beide hat eine in mehr als einer Beziehung gleichlaufende harte Lebensbahn zu echter und fester Männlichkeit geführt und diese Übereinstimmung beruht wiederum auf einer inneren Verwandtschaft ihrer Persönlichkeit, die auch WERNER gefühlt hat, wenn er in seiner Einleitung zu den Tagebüchern diese also kennzeichnet (Tb. I, p. XIII): „Ein Künstler spricht zu uns, das fühlen wir immer wieder, aber einer, der sich zum wirklichen Leben zu stellen sucht, der, um ein Wort GOETHES zu variieren, auch wenn er die persönliche Würde wegwirft, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen kann — . . .", ein Wort, das ja GOETHE im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit" auf LESSING anwendet, um ihm KLOPSTOCK und GLEIM gegenüberzustellen.[146] Wir werden sehen, wie diese Wesenverwandtschaft in dem dramatischen Stil beider Dichter zum sichtbaren Ausdruck kommt. Freilich, von einer männlichen Rhetorik werden wir bei LESSING nicht sprechen können, dem die Wiedergabe der leidenschaftlichen Beredsamkeit ROUSSEAUS in demselben Maße mißlang, wie seinem Freunde MOSES MENDELSSOHN.[147] In seiner Einwirkung auf HEBBEL bildet LESSING das gerade Gegenstück zu SCHILLER. Für sein mächtig flutendes Pathos empfing unser Dichter manche Anregung von dem sturm- und dranggewaltigen Karlschüler, bei der stilistischen Ausdrucksform des dialektischen, grübelnden Elementes in ihm stand der verstandesscharfe Rationalist Pate. Bei diesem kann man, so sehr natürlich auch vieles im Wesen HEBBELS dem LESSINGS entgegenkam, weit eher von einer unmittelbaren Einwirkung reden, als bei SCHILLER. Der dramatische Stil HEBBELS, das sei vorweg genommen, stellt gleichsam eine Mischung von SCHILLER und LESSING dar. Dabei

Digitized by Google

verkennen wir natürlich durchaus nicht, daß sich schon bei diesem mannigfache Spuren finden, die auf die neue Zeit hindeuten, während andererseits die Dramen des jungen Schiller nachhaltig von Lessing beeinflußt sind. Dies weist auch hin auf eine schon oben angedeutete Verwandtschaft dieser beiden Dichter, aus der ihrerseits wiederum die Hebbels mit Schiller erhellt.

b) In dem Fragment „Die Schauspielerin" ruft Edmund einmal aus (155, 30): „Emilia Galotti! Ei! Ei! Daraus lernt' ich ja buchstabieren." Wir dürfen in diesen Worten ein Selbstbekenntnis Hebbels sehen. Tatsächlich läßt sich der Einfluß dieses Lessingschen Werkes auf Hebbels dramatische Produktion von seinem ersten Versuch, vom „Mirandola" an, nachweisen. Ist das geschehen, so ist gleichzeitig festgestellt, daß der junge Dichter schon im Jahre 1830 in Wesselburen mit Lessing bekannt war, womit sich der Einwand Hermann Krumms erledigt, der dies bezweifelt.[148] Wir haben zudem auch ein Selbstzeugnis von Hebbel, das die Richtigkeit der geäußerten Ansicht bestätigt. In den Materialien zur unvollendeten Autobiographie findet sich ein Abschnitt „Poetische Stationen", der Lessings Wirkung notiert (W. VIII, 393, 117) und der, was den Ausschlag gibt, den Ereignissen eingereiht ist, die Hebbel aus der Wesselburner Zeit für seine Lebensbeschreibung verwertbar schienen. Ob Hebbel alle Dramen Lessings schon in Wesselburen kannte (vgl. W. VII, p. XXXVIII), läßt sich nicht bestimmen, doch ist es wahrscheinlich; denn der im „Mirandola" neben geringfügigen Anlehnungen an frühere Werke allein festzustellende stilistische Einfluß der „Emilia Galotti" spricht nicht ohne Weiteres für die Annahme, daß dem angehenden Dichter die übrigen Werke Lessings später bekannt wurden, um so mehr nicht, als ja, worauf schon Neumann hingewiesen hat,[149] auch Hebbels Jugendepigramme, „Flocken" betitelt, den Einfluß Lessings verraten.[150]

Das oben zitierte Bekenntnis aus der „Schauspielerin" darf nun beileibe nicht dazu verführen, schon im „Mirandola" eine starke Einwirkung Lessings konstatieren zu wollen, wie das Fries tut (p. 24ff.). Dazu war der Einfluß Schillers in Hebbel noch viel zu mächtig. Nichtsdestoweniger können wir aber feststellen, daß ihm aus der Lektüre der „Emilia Galotti" manches im Ohre hängen geblieben war. Vornehmlich sind es solche Stellen, in denen sich Lessings epigrammatische, verstandesmäßige Bündigkeit der Sprachformung am augenscheinlichsten offenbart. Wenn Flamina der

Digitized by Google

Mutter entgegenhält (8, 1): „Kein Aber, liebe Mutter — kein Aber! Die Klugheit erfand sich das Aber . . .“, so wird man sofort an die Worte der Gräfin Orsina denken:[151] „Still mit dem Aber! Die Aber kosten Überlegung. . . .“ Oder aber auch an das Zwiegespräch zwischen Miß Sara Sampson und Marwood:[152]

„Marwood: Wenn sich Mellefont in sein Glück zu finden weiß, so wird ihn Miß Sara zu der beneidenswürdigsten Mannsperson machen, aber — —
Sara: Ein Aber, und eine so nachdenkliche Pause, Lady — —
Marwood: Ich bin offenherzig, Miß — —
Sara: Und dadurch unendlich schätzbarer — —
Marwood: Offenherzig — nicht selten bis zur Unbedachtsamkeit. Mein Aber ist der Beweis davon. Ein sehr verdächtiges Aber!“

Der Ausruf Flaminas (16, 32): „Und noch immer zischt es mir in die Ohren: das gräßliche also doch mein!“ hat sein Vorbild in den Worten Camillo Rotas:[153] „Es geht mir durch die Seele, dieses gräßliche Recht gern!“ Hier dürfen wir schon viel eher an die unmittelbare Beeinflussung durch die bestimmte Stelle denken, als bei Schiller, weil Hebbel zu dieser Zeit, wie ja der „Mirandola“ beweist, die Lessingsche Sprachgestaltung, seinen Stil, noch nicht derart in sich aufgenommen hat, daß er ein Bestandteil seines inneren Menschen hätte sein können. Andererseits zeigt aber die Einwirkung solcher Stellen, daß es vor Uhland schon Lessing war, der in Hebbel den zur Kürze drängenden Poeten weckte — im Gegensatz zu Schillers Weitschweifigkeit — und daß im „Mirandola“ — freilich mitten in den ärgsten Tiraden — schon Ansätze vorhanden sind, die auf die im „Vatermord“ festgestellte Wandlung hinweisen, die aber nicht von Dauer ist, oder doch nur insofern, als sich Schiller und Lessing in Hebbel gegenseitig ausgleichen. Dadurch, daß dieser die unwahre Pathetik seines ersten dramatischen Versuches mit Lessingschem Stil durchsetzt, wird schon offenbar, daß in ihm irgend eine verwandte Saite von jenem angeschlagen worden ist. Dies zu beweisen, darf man nun allerdings nicht das fortwährende „Nu, nu“ des alten Gonsula anführen und ebenfalls nicht die immer wieder begegnende Anrede „Meine Mutter“ und „Meine Tochter“ in den Gesprächen Isabellas und Flaminas (7, 5ff, 15, 9ff). Jenes, eine sächsische Eigentümlichkeit Lessings,[154] stammt aus dessen Lustspielen, von denen also Hebbel dies oder jenes gekannt hat, dieses aus der Unterredung Emilias und Claudias im letzten Auftritt des zweiten Aktes von „Emilia Galotti“.[155] Hier handelt es sich um bewußte Entlehnung, die darin eine Er-

Digitized by Google

klärung findet, daß sich HEBBEL aus seinen Wesselburner Verhältnissen heraus wohl fähig dünkte, ein Gespräch zwischen Liebenden oder zwischen Freunden zu gestalten, für eine Unterredung aber zwischen Mutter und Tochter ein Vorbild brauchte, ebenso wie für den Verführer, der wohl ganz besonders durch seine scheinbare Treuherzigkeit wirken sollte, die zu kennzeichnen HEBBEL LESSING das „Nu, nu“ entlehnte.[156]

Derartige bewußte Entlehnungen fehlen in den späteren Dramen HEBBELS und doch finden wir, nicht in den versifizierten, wohl aber in zwei von den in ungebundener Sprache geschriebenen Werken, in dem „Diamanten“ und in der „Julia“, Spuren der großen Wirkung von „Emilia Galotti“ und das zwar in einer Zeit, wo dem Dichter die dichterische Produktion LESSINGS schon längst „unausstehlich“ geworden war (Tb. II, 2413). In gewisser Verwandtschaft mit der Unterhaltung Flaminas und Isabellas im „Mirandola“ stehen im „Diamanten“ die Szenen zwischen der Prinzessin und ihren Eltern einerseits, dem Prinzen andererseits. Nämlich durch ihre Art der Anrede, wie „mein Vater“, „mein Prinz“. Dadurch wird eine Steifheit erzeugt, die ganz im Einklang steht mit dem konventionellen Ton, den wir schon bei der „oberen Gruppe“ dieses Lustspiels angemerkt haben. Richtig hat ferner FRIES (p. 30) darauf hingewiesen, daß die vierte Szene des zweiten Aktes im „Diamanten“ dem Ton nach manchmal an die Gespräche des Prinzen mit Marinelli mahnt; es ist hinzuzufügen, daß es überhaupt wieder der Ton der „Emilia“ ist, den wir hören. An bestimmte Stellen, als gerade hier wirkende Muster, darf man jetzt aber nicht mehr denken, da mittlerweile, wie wir sehen werden, das LESSINGsche in HEBBEL zur Ausbildung gelangt war. Wenn der Prinz dem Grafen zuruft (349, 28): „Nicht diese gründlichen Einwände, die sich auf tausend Weil's und Darum's stützen ...“, so denken wir etwa an die Worte, mit denen Appiani den Kammerherrn abfertigt:[157] „Sie sind mit Ihrem Ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe“ oder an das „verdammte Eben die“ Gonzagas.[158] Diese Substantivierung von Pronomen, Konjunktionen usw. findet sich ja überhaupt häufig bei LESSING. Auch dies veranschaulicht das Epigrammatisch-Spitze in seinem Stil, das sich bei HEBBEL im „Diamanten“ noch einmal sehr instruktiv in dem prinzlichen Ausruf findet (350, 13): „Alles? Alles? Dies Alles, Du weißt es, hat zu Nichts geführt. Was ist Dein Alles, wenn es Nichts!“ In der „Julia“ unterbricht Tobaldi seinen Freund (129, 28): „Aber? dies Aber erschreckt mich“, und wenn

Antonio (154, 13) verzweifelnd aufschreit: „Sahst Du nie eine Rose, die sich selbst brach, weil sie zu voll war?“, so verrät dies Wort zwar keinen Einfluß des LESSINGschen Stiles, wohl aber zeigen sie, wie fest die „Emilia Galotti“ in HEBBEL haften geblieben ist. Auch das Wort „ernsthaft“, das ich nur ein einziges Mal, nämlich auch in der „Julia“ (130, 10), bei HEBBEL gefunden habe, geht höchstwahrscheinlich auf das LESSINGsche Trauerspiel zurück. Ich führe den Prinzen an, der seinen Kammerherrn mahnt:[159] „Ernsthaft, Marinelli, ernsthaft ...“ Übrigens wurde HEBBELS Gedächtnis ja noch dadurch unterstützt, daß er die „Emilia Galotti“ verschiedentlich im Burgtheater sah, was allerdings nur für die „Julia“ in Betracht kommt. Und endlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß Friederike in der „Schauspielerin“ (167, 29) wohl von Minnas Franziska angeregt ist, ohne daß dies allerdings im Stil hervortritt, denn Eugeniens Kammermädchen ist viel gröber und bewußter als die zierliche und naive Zofe des Fräulein von Barnhelm.

c) Das bisher Nachgewiesene allein rechtfertigt keineswegs HEBBELS Behauptung, er habe aus der „Emilia Galotti“ buchstabieren gelernt. Auch das, was FRIES (p. 24) für den „Mirandola“ anführt, kann dies nicht dartun, weil hier überhaupt nicht LESSINGS Einfluß wirksam ist. Denn die zahlreichen Wiederholungen von Worten und Wendungen im „Mirandola“, wie „Mutter, Mutter!“, „Kind, Kind!“, „Edler, edler Mann!“ usw. sind nicht „ganz auffällig“, sondern im Gegenteil sehr erklärlich. Sie gehen natürlich auf das Bestreben des jugendlichen Dichters zurück, möglichst kraftvoll zu erscheinen, und entsprechen außerdem sehr wohl dem ganzen pathetischen Ton des Fragmentes. Wenn sich hier ein Einfluß geltend macht, so kann es nur der SCHILLERS sein, wie denn ja auch merkwürdigerweise FRIES selbst hervorhebt, daß SCHILLERS Jugendstil ebenfalls von derartigen Wiederholungen vollgepfropft ist.[160] Vielleicht sind diese bei HEBBEL zum Teil auch in dem verständlichen Streben des angehenden Poeten begründet, SCHILLER zu übertrumpfen. Von einem unermüdlichen Echo, wie FRIES (ibid.) die Erscheinung der rhetorischen Iteratio nennt, kann keine Rede sein, weil es sich hier ja nur um Wiederholungen im Munde ein und derselben Person handelt. Die Wiederaufnahme von Worten und Wendungen eines Individuums durch ein anderes, die kann man allerdings als Echo bezeichnen. Wie das gemeint ist, erläutert sehr gut eine Stelle aus SHAKESPEARES „Othello“, in der auch der Ausdruck „Echo“ selbst fällt und die ich hierher

Digitized by Google

setzen möchte, weil die in ihr zum Ausdruck gebrachte Erscheinung für das Verhältnis von LESSING zu HEBBEL von weittragender Bedeutung ist. In der dritten Szene des dritten Aktes fragt Jago nach dem Abgang Desdemonas deren Gatten, ob Cassio sie gekannt habe, und Othello antwortet:

„O, yes; and went between us very oft.
Jago: Indeed?
Othello: Indeed? Ay, indeed: Discern'st
Thou aught in that? Is he not
Honest?
Jago: Honest, my Lord?
Othello: Honest? Ay, honest.
Jago: My Lord, for aught I know.
Othello: What dost thou think?
Jago: Think, my Lord!
Othello: Think, my Lord! Elas! Thou echoest me
As if there were some monster in thy thought
Too hideous to be shown."

SHAKESPEARE hat hier das Kunstmittel der Wiederaufnahme mit meisterhafter Künstlerschaft gehandhabt, so daß selbst der kühne Hinweis, der in dem „echoest" liegt, mit dem uns der Dichter auf das Mittel aufmerksam macht, das nötig war, um den künstlerischen Eindruck zu erzielen, diesen nicht im mindesten beeinträchtigt. Das rührt daher, daß SHAKESPEARE die Wiederaufnahme nicht als formales Hilfsmittel zur Belebung des Dialogs anwendet, vielmehr wird sie bei ihm zu einem unlöslichen Bestandteil des inneren Lebens der Szene. Durch das fortwährende „honest" und „think" wird in Othellos Seele der Keim zu jenem furchtbaren Mißtrauen gesenkt, das ihn schließlich den Mord an der Gattin verüben läßt.

Nun gibt es aber noch eine zweite Art der Wiederaufnahme, die allerdings in der Wiederholung von Worten und Wendungen durch eine Person besteht, aber nicht in der rhetorischen Iteratio, wie sie sich so zahlreich im „Mirandola" findet und wie sie im dritten Kapitel zu besprechen sein wird, sondern in der reflektierenden. Sie ist bei SHAKESPEARE, so weit wir sehen, sehr viel seltner als die Wiederaufnahme der Worte einer Person durch eine andere und findet sich eigentlich nur im Munde der aus dem niederen Volk stammenden Figuren seiner Werke, zur Charakterisierung ihrer umständlichen Sprechart, meistens in Gestalt von Wortspielen. Ich erinnere etwa an die Reden des ersten Totengräbers im „Hamlet" zu Beginn des fünften Aufzugs: „Give me

Digitized by Google

leave. Here lies the water; good: here stands the man; good: If the man go to this water, and drown himself, it is, will he, he goes; ... but if the water come to him and drown him, he drowns not himself ...“ Als eigentliche Reflexion, als ein Grübeln vor der Ausführung von Entschlüssen, wie sie sich etwa darstellt in den bekannten Anfangsworten von Macbeths Monolog am Ende des ersten Aktes:

> „If it were done, when't is done, then't were well,
> If it were done quickly ...“

tritt die Wiederaufnahme bei Shakespeare nur sehr vereinzelt auf. Das ist erklärlich, weil er der eminent naive Gestalter ist, der das Größte, das er geschaffen, seiner schauenden Phantasie verdankt. Die Wiederaufnahme, wie wir sie zuerst an der Szene aus dem „Othello“ gekennzeichnet haben, quillt unmittelbar aus der Phantasie hervor und selbst wenn der Kunstverstand an ihrer Anwendung beteiligt ist, wie bei unserem Beispiel, so ist er doch zu etwas Unmittelbarem geworden, hat sich mit der intuitiven Gestaltungskraft des Dichters vermischt zu einem Einzigen, Ursprünglichen. Dem Affekt entstammt diese dialogische Erscheinung, d. h., daß sie genau so ein Erzeugnis jener Inspiration ist, die den Dichter zu einem Besessenen und die sein Dichten zu einem Dichtenmüssen macht, wie das Kunstwerk Shakespeares überhaupt. Aber — und das muß hier im Hinblick auf das Folgende nachdrücklich betont werden — ist die Wiederaufnahme auch begründet in dem Affekt, so braucht sie sich doch durchaus nicht als Affekt zu äußern, sondern sie wird sich bei dem großen Künstler, der Shakespeare ist, dem jeweiligen inneren Gehalt der Situation anpassen, wie wir das so meisterlich in der Othelloszene sehen. Anders verhält es sich indessen mit der zweiten Art der Wiederaufnahme. Dies zeigen schon die beiden aus dem „Hamlet“ und dem „Macbeth“ angeführten Beispiele. Dieses Hin- und Herzerren der Worte, wie in der Totengräberszene, setzt doch einen überlegenden Kunstverstand voraus, der den unmittelbaren Affekt überwuchert, wenn nicht auslöscht, ebenso wie die Wiederholung der Worte in Macbeths Monolog zum Ausdruck der in dem Feldherrn doch noch nicht getilgten Zweifel. Damit soll natürlich keineswegs die Bedeutung des Kunstverstandes für die dichterische Schöpfung verkannt werden. „Phantasie ist nur in Gesellschaft des Verstandes erträglich“, sagt Hebbel (Tb. I, 1102). Wir werden sehen, von

welcher Wichtigkeit dieser Ausspruch gerade für ihn ist, in bezug auf den hier behandelten Gegenstand. Aber Shakespeare, der Meister, hat doch jedenfalls die Klippe erkannt, die in dieser zweiten Art der Wiederaufnahme liegt, sonst hätte er sie nicht so selten und vor allem zur Charakterisierung des gemeinen Volkes verwandt, was allerdings noch eine eingehende Untersuchung verlangt, die hier nicht unsere Aufgabe sein kann. Und die Gefahr der nicht voll ästhetischen Wirkung dieser Wiederaufnahme vergrößert sich natürlich, wenn sie von einem Dichter angewandt wird, dessen Kunstverstand entweder nicht so einsichtsvoll ist wie der Shakespeares, oder dem es an einer unmittelbar aus dem Affekt schaffenden Dichtungskraft gebricht. Dadurch wird natürlich ebenfalls der ästhetische Eindruck der ersten Art der Wiederaufnahme unterbunden. Hiermit wären wir nun zu Lessing gelangt. Für seine Dialogführung ist nichts so bezeichnend, wie die anhaltende Wiederaufnahme in beiden von uns gekennzeichneten Formen. Zusammengestellt hat sie Rob. Jul. Withalm, der ihren Gebrauch durch Lessing ausschließlich auf die Franzosen, wie Marivaux, Destouches usw. zurückführt. Dagegen muß doch bemerkt werden, daß es höchst unwahrscheinlich ist, daß sich hier nicht auch Shakespeares Einfluß geltend gemacht hat.[161] Außerdem hat Withalm nirgends betont, daß diese Art der Dialogführung dem Wesen Lessings sehr entspricht, weshalb er sie eben bewußt nachahmte. Ferner können die spärlichen Schlüsse, die Withalm aus seinen Listen zieht, in ihrer Gesamtheit einer strengeren Prüfung nicht standhalten. Ob die Wiederaufnahme bei den Franzosen wirklich „fast lediglich“ der Form dient, möchte ich nicht bezweifeln, die wenigen Beispiele aus Marivaux „Le jeu de l'amour et du hazard“ sind aber kein genügender Beweis. Daß es Lessing gelungen ist, die dramatische Figur in seinen späteren Werken — Miß Sara Sampson, Philotas, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan der Weise — im Gegensatz zu den früheren, namentlich den Lustspielen, in einen lebendigen Ausdruck zu verwandeln, ist auch nur zum Teil richtig. Ganz und gar falsch aber und darum eine arge Phrase ist die Behauptung, daß er „das Organ der Logik zum Organ des Herzens erhoben“ hat. Denn die Wiederaufnahme malt zwar die Leidenschaft und jede Art von erregtem Zustand, aber sie fließt nicht aus ihr, nicht aus dem Affekt, weil Lessing „nie das Geheimnistiefe: Es dichtet etwas in uns“ gefühlt hat,[162] weil er vor allem „clair et precis“ sein wollte. Und

Digitized by Google

darum sprechen seine Dramen auch nicht zum Herzen, wie groß ihre Wirkung in geschichtlicher Hinsicht auch immer gewesen ist. Das gilt vom „Nathan", in dem Lessing nach Goethes Wort[163] „zu einer heiteren Naivität" zurückkehrte, genau so — es wird gleich gezeigt — wie von der „Emilia Galotti", in der die Häufung der Wiederaufnahme geradezu unerträglich wird und die wirklich nur „gedacht" ist, wie der junge Goethe in anderem Zusammenhang an Herder schreibt.[164] Gedacht aber ist die Wiederaufnahme bei Lessing immer, ob sie nun Reflexion oder Affekt darstellt, und es ist für das Verstandesmäßige sehr bezeichnend, daß in den oben angeführten Werken, wie die Zusammenstellungen Withalms ergeben, die zweite Art der Wiederaufnahme, in der eine Person sich selbst wiederholt, die erste fast um das Doppelte überwiegt. Da nun aber auf dieser Wiederaufnahme[165] im wesentlichen die Dialoggestaltung in den Lessingschen Werken beruht, so ist der Dialog ein Produkt von Lessings Kunstverstand, der seine Werke nur deshalb vor dem Schicksal der hofpoetischen Erzeugnisse zu Beginn des Jahrhunderts bewahrt hat, weil er, ganz abgesehen natürlich von dem ethischen Gehalt der Dramen, ein so kluger Verstand ist, ein so einsichtsvoller Kunstverstand. Lessing ist der Apostel der Aufklärung im höchsten Sinn des Wortes und das Grundelement seines Wesens ist die Wahrheit. Aber es gibt eine Wahrheit, die nicht Wirklichkeit ist. Diese fehlt Lessings Stil und damit das Flüssige und Plastische. „Das Überraschende, Epigrammatische in diesem Dialog stammt nicht aus der Phantasie oder aus bildlichem Denken, sondern aus einer Art von Leibnitzscher Kombinationskunst, aus einer rastlosen, logischen Energie, die jeden Satz hin und her wendet und auf den Grund des Grundes zurückgeht."[166] Jene Behauptung Schinks, die sich Hebbel als besonders bemerkenswert notiert (Tb. I, 1499), daß nämlich Lessing an der „Emilia Galotti" täglich nur sieben Zeilen schrieb, trifft, so übertrieben sie ist, im Grunde doch den Kern von Lessings Schaffensart. Nicht in einem Zustand dichterischer Begeisterung gab er sich der Schöpfung hin, nein, „jedes Sätzchen langsam abwägend",[167] erarbeitete er sein revolutionäres Trauerspiel. Wenn wir auch weit entfernt von der Anschauung sind, künstlerisch tätig sein wäre nur in einem rauschartigen Zustand möglich, wenn wir die schon betonte hohe Bedeutung des reflektierenden Kunstverstandes voll anerkennen, so hat doch jedenfalls Scherer recht, wenn er nach der Untersuchung, ob unterbrochenes oder konzentriertes Arbeiten vorteilhafter sei für das

Digitized by Google

Kunstwerk, die Wahrscheinlichkeit betont,[168] „daß das poetische Schaffen eine starke, innere Erregung voraussetzt". Dies ist nicht nur wahrscheinlich, sondern notwendig. Was dabei herauskommt, wenn dem Kunstverstand keine plastische Phantasie zur Seite steht, zeigen die Zusammenstellungen Withalms auf jeder Seite. Sogar der Affekt ist nur das Ergebnis stilistischer Ausklügelei, wie z. B. Al-Hafis Worte im „Nathan" zeigen:

„Geck!
Ich eines Gecken Geck! . . .
Ey was! — Es wär' nicht Geckerey,
Bei Hunderttausenden . . .
Es wär' nicht Geckerey . . .
. . . was? es wär' nicht Geckerey? . . .
Laßt meiner Geckerey
mich doch nur auch erwähnen! —
Was? es wäre
nicht Geckerey, an solchen Geckereyen
die gute Seite dennoch auszuspüren,
um Antheil dieser guten Seite wegen,
an dieser Geckerey zu nehmen?"

Überhaupt führt die Wiederaufnahme, die den Affekt, nicht die Reflexion, malen soll, am schlagendsten Lessings Mangel an bildlicher Gestaltungsfähigkeit und damit an bildlichem Denken vor Augen. Unsere mitarbeitende Phantasie und unser teilnehmendes Fühlen, die uns etwa das Phänomen von Philotas Geschick im sechsten Auftritt erschauen und miterleben lassen, werden geradezu lahm gelegt durch die hartnäckige Konsequenz, mit der in seinem Monolog ein Satz sich aus dem anderen ergibt. Das gilt nicht nur für die Wiederholung eines und desselben Wortes, das gilt ebenso, ja noch viel mehr, für die Anknüpfung eines neuen Gedankens durch das wiederaufgenommene Wort, wofür man Philotas II, 316, 36 vergleiche. Dies hebt nicht nur den Eindruck des Affektes völlig auf, auch, wo es Reflexion ausdrücken soll, wirkt es einschläfernd. Die Erscheinung ist der sogenannten Kettenrechnung vergleichbar, wo auch eine Zahl durch dieselbe in folgendem Glied abgelöst wird. Was Lessing anstrebt, die Natürlichkeit des Dialogs, wird durch diese logische, man wäre versucht, zu sagen, mathematische Aneinanderreihung, ganz und gar nicht erreicht. Auch die Reflexion ist, wie uns Hebbel lehren wird, ohne eine gewisse innere Erregung gar nicht denkbar. (Natürlich sehen wir dabei von der Reflexion ab, die wir im gewöhnlichen Leben Nachdenken nennen und der es

Digitized by Google

um folgerichtig sich entwickelnde Gedankenreihen zu tun ist.) Daher würde es auch in der Reflexion keinem Menschen einfallen, immer wieder an das vorhergehende Wort anzuknüpfen oder es andauernd zu wiederholen. Ebenso wird keiner im Gespräch mit einem anderen das von diesem zuletzt Geäußerte immer noch einmal in seinen Repliken hin und herwenden. Wohl kann dies dann und wann einen lebendigen Eindruck hervorrufen, Lessings Kunstverstand bringt es auch recht oft fertig, wie etwa der Wirt in „Minna von Barnhelm“ zeigt, dessen neugierige Geschwätzigkeit durch sein ewiges „aus Sachsen“ ausgezeichnet charakterisiert wird. Aber die Wirkung dieses Kunstmittels muß aufgehoben werden, wenn, wie bei Lessing, der ganze Dialog auf seinem Gebrauch beruht, was man ohne Übertreibung behaupten kann. Dadurch verliert jenes seine künstlerische Bedeutung. So sehr die Erregung Al-Hafis auch ironisch gefärbt ist, possenhaft darf sie nicht wirken. Das aber geschieht durch sein Herumwälzen der „Geckerey“ tatsächlich. Solche Beispiele sind gerade im „Nathan“ sehr häufig. Sie wirken auch dort unnatürlich, wo die Wiederaufnahme nicht, wie bei der von uns herangezogenen Probe, den Affekt veranschaulichen soll. Gerade solche Wiederaufnahmen aus Reflexion sind im „Nathan“ überaus zahlreich und Goethes Wort von der „heiteren Naivität“ dieses dramatischen Gedichts erscheint nicht recht verständlich. So gewiß es ist, daß für Lessings Prosaschriften Herders Wort zu recht besteht: „Solange Deutsch geschrieben ist, hat, dünkt mich, niemand wie Lessing Deutsch geschrieben“, so gewiß der schaffende Genius, namentlich der Dramatiker, nie ohne einen eindringlichen Kunstverstand zum bedeutenden formalen Ausdruck des innerlich Erlebten und Erschauten kommen wird, so gewiß muß der „Klarheit und Nettigkeit“, die Lessing von seinem Bruder fordert,[169] die dichterische Inspiration zur Seite stehen, ohne die nun einmal kein wahres Kunstwerk möglich ist. Diese aber fehlt Lessing; das kommt in seinem Stil, dem „der quellenreiche Strom pathetischer Rede“[170] versagt ist, mit bezwingender Deutlichkeit zum Ausdruck, was natürlich dem Einfluß Lessings als Lehrmeister unseres dramatischen Dialoges und überhaupt seiner Bedeutung für das Drama keinen Eintrag tun konnte.

d) Der Einfluß Lessings auf Schiller zeigt sich auch in der Anwendung der Wiederaufnahme durch diesen, nicht nur in dem beiderseitigen Gebrauch der rhetorischen Iteratio. Aber mit Schillers Individualität hängt es aufs innigste zusammen, daß sich bei ihm die

Wiederaufnahme mit der fortschreitenden Entwicklung nicht in der epigrammatischen, spitzen Art LESSINGS findet, sondern in einer sehr viel weicheren, aus dem Gemüte dringenden Beredsamkeit, also auch in rhetorischer Form. Dafür muß vor allem auf „Kabale und Liebe“ und „Don Carlos“ verwiesen werden, in denen sich fast in jeder Szene Belege für das Gesagte anführen lassen. Und Verwandtes begegnet uns nun in HEBBELS dramatischen Werken. In ihnen ist die Wiederaufnahme als Mittel zur Gestaltung des Dialogs sehr häufig, und sie kann der Dichter auch nur im Sinn gehabt haben, wenn er davon gesprochen hat, er habe aus „Emilia Galotti“ buchstabieren gelernt.[171]

Im „Mirandola“ stellt sich nun aber im großen und ganzen die Wiederaufnahme nicht anders dar, als die rhetorische Iteratio, wie es bei SCHILLER der Fall ist. Auf dessen Einfluß geht sie auch in dem HEBBELschen Jugendwerk zurück. Dazu kommt natürlich auch das eigene Streben nach kraftvollem Ausdruck. Das muß ich wiederum gegen FRIES (p. 25f.) betonen, der bei der Konstatierung der Wiederaufnahme in dem ersten dramatischen Versuch HEBBELS ausschließlich auf LESSING verweist. Das ist um so verkehrter, als er gar nicht die Beispiele anführt, die tatsächlich schon im „Mirandola“ für eine bewußte Nachahmung LESSINGS durch unseren Dichter sprechen, wie wir gleich sehen werden, sondern unter dem, was wir eben Wiederaufnahme nennen, und wofür wir zwei Formen unterschieden haben, einzig und allein die zweimalige Wiederholung eines vom Vorredner geäußerten Wortes versteht, also die Selbstwiederholung gar nicht berücksichtigt und ferner keinen Blick hat für die so sehr ins Auge fallende dialogische Anknüpfungsart LESSINGS, soweit sie sich im „Mirandola“ findet. FRIES zitiert für den von ihm zu führenden Beweis LESSINGschen Einflusses Stellen wie 13, 13: „Die Ärzte zweifeln an seinem Wiederaufkommen.“ — „Zweifeln, zweifeln —“, oder 17, 25: „Keine, Signora — keine? keine?“ usw. Solche Wiederholungen, deren sich noch eine endlose Anzahl in diesem kurzen Fragment anführen lassen, unterscheiden sich in dem Punkt, worauf es uns hier ankommt, in nichts von den oben angeführten verdoppelten Ausrufen. Sie sind wie diese allein rednerisch. Wohl verstanden, es handelt sich hier nicht um rednerisch abgeschliffene und abgerundete Form der epigrammatischen Art LESSINGS, wie sie in „Kabale und Liebe“ und im „Don Carlos“ zutage tritt, sondern um genau ebensolche Iteratio, die keinen anderen Zweck hat, als die Steigerung des Ausdrucks zu bewirken. Deshalb

darf man diese so geartete Wiederaufnahme nicht als ein Zeichen dafür ansehen, daß Hebbel schon von der Art Lessingscher Dialoggestaltung durchdrungen ist. Man nehme einmal die Szene zu Beginn des dritten Aktes. Das Gespräch zwischen Gonsula und Gomatzina ist von außerordentlicher Heftigkeit, die Führung des Dialogs mit ihren abgebrochenen Sätzen und ihrer Häufung von Gedankenstrichen verrät deutlich das Bestreben, durch den Gegensatz zu wirken, durch den Gegensatz zwischen der drohenden Leidenschaftlichkeit Gomatzinas und der wohlüberlegten schlauen Ruhe des Pfaffen. In dieser Szene findet sich die Wiederaufnahme an einer einzigen Stelle (26, 19). Ganz abgesehen davon, daß die hier dreimal sich findende Wiederholung des Wortes „Beweis" nur zur rhetorischen Verstärkung dient und nichts mit der Lessingschen Weise des Hin- und Herwendens gemein hat, geht die Verkehrtheit der Friesschen Aufstellung schon aus der nur einmal angewandten Wiederaufnahme hervor. Gerade in den Auftritten der „Emilia Galotti", wo zwei entgegengesetzte Gemütszustände aufeinander treffen, also vor allem in der Unterredung zwischen Emilia und ihrer Mutter in der sechsten Szene des zweiten Aufzugs und in der Marinellis mit der Gräfin Orsina im dritten und fünften Auftritt des vierten Aktes[172] benutzt Lessing die Wiederaufnahme besonders gern zur Verlebendigung des Dialogs. Wir haben schon vorher gesehen, daß Hebbel namentlich der „Emilia Galotti" Einzelheiten entlehnt hat und auch eine Erklärung dafür gegeben. Wäre aber zur Zeit der Abfassung des „Mirandola" die Lessingsche Art ein Bestandteil seines Wesens gewesen, so hätte er vornehmlich in dieser erregten Unterredung die Wiederaufnahme gebraucht. Ihr völliger Mangel erlaubt den Schluß, daß von einer unbewußten Wirkung Lessings auf Hebbel im „Mirandola" nicht die Rede sein kann.

Nun aber ist von uns schon eine bewußte Anlehnung Hebbels an Lessing gerade im „Mirandola" festgestellt worden und diese macht sich auch in der Dialoggestaltung bemerkbar. Freilich, die von Fries aufgezählten Wiederholungen sind hier ebenfalls nicht herzurechnen. Daß sie nicht lessingisch sind, das tun eben jene Stellen dar, die durch ihre logisch-epigrammatische Art, namentlich durch die Weise der Gedankenanknüpfung an das wiederholte Wort, eindringlich auf den Einfluß Lessings hinweisen, und die sich inmitten der schwülstigen Pathetik seltsam genug ausnehmen. Ein Beispiel hierfür haben wir schon angeführt,[173] und dazu Stellen aus

Digitized by Google

der „Emilia Galotti“ und „Miß Sara Sampson“ zum Vergleich herangezogen. Wir wollen noch die übrigen Proben vermerken, die auf ein bewußtes Lernen von Lessing und seinem Dialog bei Hebbel hindeuten. Fries beginnt seine Aufstellungen mit der Wiederholung 7, 14, wo Isabella sich an Flamina mit der Einschränkung wendet: „Aber meine Tochter, alle Dinge haben ihre Zeit, ... sie haben auch ihr Maß.“ — Flamina antwortet: „Maß? Maß?“ Dies würde aus dem angegebenen Grunde noch keineswegs für eine Einwirkung Lessings sprechen. Wohl aber tritt diese Einwirkung zutage, wenn wir Flaminas folgende Worte beachten, die Fries nicht anführt, weil er eben für das innerlich Lessingsche im „Mirandola“ kein Gefühl hat. Jene fährt nämlich fort: „Mutter, hast Du geliebt? Und Du sprichst von Maß? Hast Du geliebt? ... Mutter, und wenn Du geliebt hast, sag' selbst, wenn man Dir den süßen Namen nannte — — nannte? oh, man braucht ihn nicht erst zu nennen ....“ Diese Anknüpfungsform der Wiederaufnahme ist durchaus lessingisch. Die Stelle ist dem Affekt entflossen, aber sie ist durch den Verstand gebändigt und erhebt sich dadurch über das hohle Pathos, das gleich im Folgenden wieder zum Durchbruch kommt. Infolge dieser Mischung von platter Rhetorik mit dem durch Wiederaufnahme berechnend gesteigerten Affekt wird natürlich jeder künstlerische Eindruck aufgehoben. Diese Mischung ist nicht auf einen inneren Zustand Hebbels zurückzuführen, wenigstens nicht derart, daß dieser schon so stark ausgebildet gewesen wäre, um unbewußt seine Wirksamkeit im Stück zurückzulassen, sondern jene Erscheinung ist so zu verstehen, daß sie Hebbel nach seinem eigenen Bekenntnis aus der „Emilia Galotti“ mit Bewußtsein herausbuchstabierte, was allerdings schon in diesen jungen Jahren für ein in dem Dichter vorhandenes, Lessing verwandtes Element spricht. Aber zur Entfaltung konnte dieses im „Mirandola“ nicht gelangen, weil das Schillerische Element in Hebbel viel zu mächtig war. Das erhellt vor allem aus dem schon genannten Gespräch zwischen Gomatzina und Gonsula. Es zeigt, daß, wenn der Affekt, wie in dieser Szene, von Hebbel Besitz ergreift, die „Kerls“ und „Teufel“ Schillers mit ihm durchgehen und alle möglichen Vorsätze, aus Lessings Dramen zu lernen, vergessen werden. An weiteren Stellen hebe ich hervor: 17, 30: Flamina: „Will Ihnen solch ein Gefühl aufsteigen, so denken Sie: sie liebt — und Ihr Gefühl wird schwinden.“ Gomatzina: „O! ich kenne es, dies Gefühl!“ Diese einfache Wiederaufnahme weist dadurch auf Lessings Einfluß hin, daß Go-

Digitized by Google

matzina das wiederholte Wort erst durch ein Pronomen ankündigt, was bei Lessing — nicht nur in der Wiederholung — sehr häufig ist. Es ist bezeichnend, daß Fries in einer Anmerkung (p. 17, Anm. 2) zahlreiche Beispiele hierfür aus der „Emilia Galotti“ beibringt, ohne diese Stileigenheit auch bei Hebbel nachzuweisen, wo sie sich noch einige Male findet.[174] Ferner 23, 28: „Sie seufzen nicht umsonst — — das Herzchen will nicht umsonst heraus aus dem Busen — und nicht umsonst drängt sich der Name Gomatzina unwillkürlich aus der Brust — — nein, mit nichten umsonst . . . .“. 10, 21: Gomatzina: „Wie Du schon wieder schwärmst, Mirandola!“ Mirandola: „Schwärmen? Schwärmen? Schwärmen? nenne es nicht schwärmen ... nein, ... nenne es nicht schwärmen. Denn das Schwärmen ist groß .... dann lieber geschwärmt, als gelebt.“ Logisch gesteigerten Affekt drücken diese Stellen aus, bei aller Pathetik, die ihnen inne wohnt. Den Unterschied zwischen der Wiederaufnahme und der bloßen Rhetorik einzusehen, vergleiche man z. B. noch 13, 31 und 21, 10, wo das „Hierbleiben“ und das „Verzeihen“ immer noch einmal wiederholt wird, aber durchaus rhetorisch in der Form der Iteratio, nicht lessingisch hin- und herwendend oder anknüpfend.

So zeigt sich an der Erscheinung der Wiederaufnahme im „Mirandola“, daß auch Hebbel, wie jeder Künstler, zu Beginn seiner Laufbahn ein Suchender und Tastender war. Es ist das erste Mal, wo wir im Großen eine bewußte Nachahmung in seinem dramatischen Schaffen wirklich feststellen können. Sie wird, von einigen sekundären Erscheinungen abgesehen, die einzige bleiben. Daß aber Hebbel, wenn er bewußt dem Vorbild Lessings folgt, unbewußt doch einem in ihm wirkenden Element nachgibt, das zum Teil eben durch jenen, zum größeren Teil durch das Leben in ihm geweckt wurde, beweist die Tatsache, daß sich in seinen späteren Werken das dialogische Mittel der Wiederaufnahme immer stärker entwickelt. Fries sagt:[175] „Ähnliches (wie die Wiederaufnahme), wenn auch weit weniger auffallend, findet sich auch später noch öfter.“ Das ist falsch. Die Wiederaufnahme offenbart sich in Hebbels Dramen von der „Judith“ bis zur „Schauspielerin“ in immer stärkerem Maße und zwar viel ausgeprägter in der Lessingschen Manier, als im „Mirandola“, und viel zahlreicher. Auch in den Dramen von der „Agnes Bernauer“ bis zum „Demetrius“ können wir sie feststellen, nur nicht in so charakteristischer Form wie in den vorhergehenden Werken, weil da die Vermischung der in Hebbel

wirkenden rhetorischen und dialektisch-grüblerischen Elemente bereits durchgeführt ist. Die Wiederaufnahme bei Hebbel ist eine eminent bemerkenswerte Erscheinung, deren psychologische Erklärung allerdings nicht so fern liegt. Bevor wir zu dieser übergehen, sei zunächst die in Frage stehende Stileigenheit in den Dramen Hebbels selbst ins Auge gefaßt.

In der „Judith“ ist sie nur geringfügig vertreten.[176] Das ist darauf zurückzuführen, daß durch die weitausgesponnenen Reflexionen des Holofernes ein lebhafter Dialog nicht aufkommen kann und außerdem darauf, daß diesen Reflexionen das eigentlich Grüblerische nicht so sehr anhaftet, weil sie, wie wir später sehen werden, aus dem unmittelbarsten Affekt herausbrachen. Dort, wo Gelegenheit zu lebhafterem Dialog gegeben ist, treffen wir zugleich schlagende Beispiele für die Lessingsche Art der Wiederaufnahme. So zu Beginn des ersten und fünften Aktes und in den Volksszenen. Hier findet sich namentlich die nähere Bestimmung, bei der in und durch die Wiederaufnahme ein Wort näher bestimmt wird, und die Anknüpfung eines neuen Gedankens an das wiederholte Wort (vgl. z. B. 41, 26, 61, 2, 9, 25, 71, 7). Diese beiden Arten der Wiederaufnahme drücken überhaupt den epigrammatisch-logischen Charakter der Wiederaufnahme am besten aus und sind daher für die Verwandtschaft Hebbels und Lessings am bezeichnendsten. Auch die einfache Wortwiederaufnahme ist in den Volksszenen am zahlreichsten. Die erste Art, in der eine Person das Wort einer anderen wiederholt, überwiegt die zweite um mehr als das doppelte. Die Wiederaufnahme entfließt hier, wie bei Shakespeare, durchaus dem Affekt, was wiederum am besten aus den beiden angeführten Arten ersichtlich ist. Ob es sich hier und später um bewußte Anwendung der Wiederaufnahme handelt oder ob schon in der „Judith“ die Lessingsche Art so stark zur Entfaltung gekommen war, daß Hebbel sie unbewußt gebraucht, soll bei der die Ergebnisse der einzelnen Werke zusammenfassenden Darstellung berücksichtigt werden.

In der „Genoveva“[177] fällt namentlich der Monolog Golos ins Auge, mit dem der dritte Akt schließt:

„Ein Mord! Was ist ein Mord? Was ist ein Mensch?
Ein Nichts! So ist denn auch ein Mord ein Nichts!
Und wenn ein Mord ein Nichts ist, dien' er mir
Als Sporn für das, was wen'ger als ein Mord,
Und also wen'ger, als ein Nichts noch ist!“

Dies ist ganz LESSINGsche dialektische Reflexion, die sich übrigens auch ähnlich, nur nicht so zergrübelnd-bohrend, bei SCHILLER findet, in einem Monolog des Franz Moor, wo es heißt:[178] „... Mord! ... Es war etwas und wird nichts. — Heißt es nicht ebensoviel, als: es war nichts und wird nichts, und um nichts wird kein Wort mehr gewechselt — der Mensch entsteht aus Morast, und watet eine Weile im Morast, und macht Morast; und gärt wieder zusammen in Morast ...“. Auch Verse wie 2849:

> „O, wär' ich noch einmal ein Kind! Ein Kind!
> War ich denn wirklich einst ein Kind? ... Ein Kind!
> In Mutter-Arm ein Kind! ...“

stehen der LESSINGschen Wiederaufnahme nicht nach. Aber sie wirken natürlicher als die Worte Golos. Margaretha spricht in einem gewissen, freilich auch von einer mehr unbewußten Reflexion nicht freien Affekt. Der macht es wahrscheinlich, daß ein Wunsch mit demselben Wort mehrmals wiederholt wird, während Golo kalt reflektiert, Kettenrechnung treibt, wenn es auch noch nicht in so krasser Form, wie bei LESSING, zutage tritt. Und das in einem Augenblick, wo er zu dieser tüftelnden Dialektik sicher nicht die innere Ruhe haben kann. Die beiden Stellen sind aber typisch für die Verteilung der beiden Arten der Wiederaufnahme auf die „Genoveva“. Im ganzen betrachtet, hat die Wiederaufnahme für den dramatischen Dialog noch weniger Wichtigkeit als für den der „Judith“. Auch hier spielt der lebhafte, Schlag auf Schlag sich entwickelnde Dialog eine sehr geringe Rolle. Auch die Seltenheit der Wortwiederaufnahme ist ein Beweis dafür.

Bei der niederen Gruppe des „Diamanten“ ist die Wiederaufnahme sehr zahlreich, bei der oberen dagegen können wir sie nur ein einziges Mal (337, 11) verzeichnen. Das verträgt sich sehr wohl mit dem Charakter der beiden Gruppen. Die niederländische hat HEBBEL recht lebhaft — freilich noch nicht genug —, die obere indessen sehr frostig dargestellt. Dies macht sich namentlich in den letzten Szenen bemerkbar (V, 5—8). Sie wickeln sich sehr eintönig ab und tun damit der dramatischen Wirkung starken Eintrag. Die Wortwiederaufnahme ist hier verhältnismäßig zahlreich und findet nicht nur einmal statt, sondern zwei- oder mehrere Male. Die erste Art der Wiederaufnahme ist stärker vertreten als die zweite; doch da über die Hälfte[179] von dieser auf die Wortwiederaufnahme fällt, außerdem beide Arten öfter ineinander übergehen, so ist auch im

„Diamanten" wie in der „Genoveva" die Selbstwiederaufnahme von größerer Bedeutung. Viel tragen dazu die komisch reflektierenden Reden des Juden Benjamin bei. Im Vergleich zu den vorhergehenden Werken nimmt die Wiederaufnahme einen weit größeren Raum im Dialog ein. Dieser gibt schon durch seinen lustspielmäßigen Charakter Gelegenheit zu lebendiger Hin- und Herrede, die freilich gegen KLEISTS „Zerbrochenen Krug", der HEBBEL hier jedenfalls vorgeschwebt hat, nur gering ist. Dies spricht auch dafür, daß die Komödie nicht das Gebiet war, wo HEBBEL dramatischen Lorbeer pflücken konnte. Es ging ihm darin wie SCHILLER.

Die Zahl der Wiederaufnahmen hat sich in der „Maria Magdalene" bedeutend vermehrt. Wie bei dem „Diamanten" und der „Genoveva" steht die zweite Art an Eindrucksfähigkeit der ersten voran, obwohl sie beide in gleicher Zahl vertreten sind; denn auch in der „Maria Magdalene" besteht mehr als die Hälfte der ersten aus Wortwiederaufnahmen.[180] So fein diese nun auch sind, so sehr es HEBBEL versteht, gerade durch sie die mannigfaltigsten Empfindungen der verschiedenen Personen zu veranschaulichen, worauf bei der zusammenfassenden Übersicht eingegangen werden wird, so muß doch nichtsdestoweniger die Überlegenheit der Selbstwiederaufnahme die Lebhaftigkeit des Dialogs beeinträchtigen, besonders, wenn wir in Anschlag bringen, in wie langen Reflexionen, freilich rednerisch gehobenen, namentlich Meister Anton spricht, in Reflexionen, in denen auch die Selbstwiederaufnahme fast verschwindet, jedenfalls nicht zu solcher Wirkung gelangt, wie sie das ihrer Natur nach wohl könnte. Die vierte Szene des ersten Aktes, die sechste des dritten und die letzte des ganzen Werkes sind eigentlich die einzigen, in denen sich der Ton aus der Dumpfheit und Gequältheit erhebt. Das wird auch durch Wiederaufnahmen der verschiedensten Art dokumentiert. Auch an der Stelle, wo Klara dem Jugendgeliebten ihre Zuneigung bekennt (50, 6), häufen sie sich, dem lebendigen Dialog entsprechend. Auf die Stelle 35, 25 möchte ich die Aufmerksamkeit besonders lenken. Dort heißt es:

> Klara: Vater, er ist unschuldig! Er muß unschuldig sein, er ist ja Dein Sohn, er ist ja mein Bruder!
> Meister Anton: Unschuldig! Und ein Mutter-Mörder?

Diese Worte erinnern an den Ausruf Fernandos im „Vatermord" (33, 30). Bei der hier in der Gegenüberstellung von „Vater" und „Verführer der Mutter" zum Ausdruck kommenden Antithese hatten wir schon einen Einfluß von SCHILLERS „Braut von Messina" fest-

gestellt. Es kann aber kein Zweifel obwalten, daß bei der Formung des Gedankens LESSINGscher Stil eingewirkt hat. Es ist das einzige Mal, wo sich dieser in dem unheimlich konzentrierten Nachtgemälde nachweisen läßt.

In dem „Trauerspiel in Sizilien“ hat HEBBEL zum ersten Mal seit der „Genoveva“ wieder zum Blankvers gegriffen. Seine dialogische Behandlung handhabt er jetzt weit besser als früher. Das hängt in erster Linie damit zusammen, daß hier die Reflexion fast ganz verschwunden ist. Auch aus den Reden des Gregorio. Dieser muß sich zwar selbst erklären, was in der epigrammatischen Gedrungenheit des Stückes begründet ist. Er reflektiert aber dabei durchaus nicht so, wie Meister Anton im bürgerlichen Trauerspiel. Dieses steht, was innere Knappheit anbelangt, dem „Trauerspiel in Sizilien“[181] nach, womit natürlich nichts über das künstlerische Wertverhältnis beider Werke ausgesagt werden soll. Durch Reflexion wurde HEBBEL zum Gedrängten geführt, wie LESSING es nach GOETHES Wort wurde.[182] Das zeigt sich nun auch deutlich in der Verteilung der Wiederaufnahme. Deren Zahl ist im Verhältnis die gleiche wie in „Maria Magdalene“, aber die erste Art überwiegt diesmal die zweite und zwar um das Vierfache. Und wenn auch hier wieder über die Hälfte von (I) der einfachen Wortwiederaufnahme zufällt, so ist auch dann, wenn man diese abrechnet, die Wiederaufnahme der Worte eines anderen doppelt so umfangreich wie die Selbstwiederaufnahme. Aber dieses Nichtberücksichtigen der Wortwiederaufnahme ist hier gar nicht berechtigt. Sie ist es gerade der Hauptsache nach, die dem Dialog Lebendigkeit verleiht, während die sonst bevorzugten Formen, namentlich die Anknüpfung, diesmal zurückstehen müssen. Auch für die Charakteristik und die Empfindungen, welche die einzelnen Personen kennzeichnen, ist die Wiederaufnahme in ausgezeichneter Weise, wie schon früher, verwandt. Wenigstens ein Beispiel möchte ich dafür anführen. Es ist das in Vers 659 die Art, wie Ambrosio und Bartolino von der Anwesenheit des Podesta Kenntnis nehmen. Beide wiederholen: „Der Podesta.“ Aber Ambrosio, der Zyniker, der vor keiner Greueltat Scheu empfindet, fragend, d. h. erstaunt, Bartolino, der zwar auch ein Schurke, aber dabei ein Schwächling ist, der nur sündigt, wenn er es in Sicherheit tun kann, und immer die Entdeckung fürchtet, ausrufend, d. h. entsetzt.

Auch in der „Julia“ hat die Zahl der Wiederaufnahmen wieder

Digitized by Google

zugenommen.[183] Die erste Art, die um das Doppelte die zweite überholt, unterscheidet sich von der der übrigen Werke dadurch, daß zum ersten Mal die Wortwiederaufnahme den übrigen Rubriken nachsteht. Daß die Wirkung der dialogischen Erscheinung nicht so zur Geltung kommt, wenigstens nur auf einige bestimmte Szenen in voller Stärke verteilt ist, liegt auch hier an der analytischen Technik des Werkes, die Hebbel ohne langatmige Selbsterklärungen nicht durchzuführen vermochte. Die „Julia“ veranschaulicht durch ihre Mischung von Reflexionen und dramatisch knappem Dialog am besten die schon im „Trauerspiel in Sizilien“, mit dem sie zur selben Zeit entstanden ist, konstatierte Verwandtschaft mit Lessing, insofern sie zeigt, wie Hebbel durch Reflexion zur Kürze geführt wurde, was auch für die „Maria Magdalene“ gilt. Dieser Prozeß nimmt nun im folgenden Werk, in „Herodes und Mariamne“, seinen Fortgang.

Die beiden Arten der Wiederaufnahme halten sich hier die Wage.[184] Die Wortwiederaufnahme ist noch mehr in den Hintergrund gedrängt. Eine Zunahme in numerischem Sinn läßt sich allerdings nicht feststellen, was mit dem Vers zusammenhängt, wohl aber in qualitativer Hinsicht. Besonders die die Reflexion ausdrückende Wiederaufnahme, die besonders lehrreich und zahlreich als Anknüpfung eines neuen Gedankens (vgl. z. B. 1819, 926, 2006, 1041, 1299, 1856 usw.) vertreten ist, macht uns klar, wie die Verschmelzung Schillers und Lessings in Hebbel immer weitere Fortschritte macht. Die rein überlegenden, ableitenden Reflexionen werden seltner und statt dessen nehmen die rhetorischen zu. Ganz fehlen jene natürlich nicht. Decken sich die Verse 2141ff. schon fast mit der rhetorischen Figur der Steigerung, so ist die Stelle 2988ff. in ihrer kettenrechnerischen Art ganz lessingisch. Diese Mischung und dieses Nebeneinanderbestehen zweier heterogener Elemente, das Ineinanderaufgehen von Reflexion und Affekt, ein Vorgang, durch den die zweite Art der Wiederaufnahme in ihrer Wirkung der ersten gleichkommt — woraus sich wiederum die fast gleiche Anzahl beider in diesem Werk erklärt —, ist in „Herodes und Mariamne“ noch recht häufig.

Abgesehen von den Versen des Kadis (338):

> „Raub! Mord! Man hätt' den Mord verhindern sollen!
> Sein Leben war schon durch den Mord verfallen,
> Er hat kein zweites, auch den Mord zu büßen,
> Der Mord war hier von Überfluß! . . .“

spielt die Wiederaufnahme im „Rubin“[185] gar keine Rolle.[186]

In keinem bisher betrachteten Werk, die „Julia“ mit eingerechnet, zeigt sich der Einfluß Lessings so stark wie in der „Schauspielerin“.[187] Wenn wir bedenken, daß gerade in diesem Fragment das Wort vom „buchstabieren lernen“ aus der „Emilia Galotti“ fällt, wenn wir uns daraufhin eine Gedankenanknüpfung wie 158, 15 ansehen, wo es heißt: „Vor drei Jahren kam sie hierher, trat auf, riß hin und war seitdem das Entzücken des Publikums! Mein Entzücken war sie nicht. Zwar sie ergreift auch mich. Aber ich will nicht so ergriffen, nicht so erschüttert sein. Wen das Leben drückt, der schelt's, der lass' es schelten . . .“, eine Stelle, die in ihren epigrammatischen Sätzchen nicht nur an den Dramatiker, vielmehr auch an den Kritiker Lessing mahnt, besonders durch den selbstsicheren Ton, mit dem sie geäußert wird, so ist wohl die Ansicht gerechtfertigt, daß Hebbel auch noch zu der Zeit der Abfassung dieses einen Aktes, sagen wir rund um das Jahr 1849, bewußt von Lessing lernte. Es erscheint mir so, daß Hebbel trotz der „Maria Magdalene“ — die „Judith“ gehört überhaupt einer anderen Stilwelt an — noch um einen Prosastil für das bürgerliche Drama rang, während er den Vers schon in der „Genoveva“ völlig meisterte. Gerade die in dem ersten Akt der „Schauspielerin“ überwiegende Gedankenanknüpfung in der Wiederholung, diese kettenartige Anknüpfung, die sich auch in Hebbels späteren prosaischen Fragmenten vorfindet,[188] und die für die dialektische Manier Lessings vor allem charakteristisch ist, beweist dies. Wie sehr die Lessingsche Art auch zu einem Element Hebbels geworden war, so ist die Anhäufung von besonders ins Auge springenden Aufnahmen — sie finden sich fast auf jeder Seite, auf manchen gar zwei- und dreimal — an dieser Stelle doch zu auffallend, als daß sie ganz allein dem Unbewußten im Dichter zugeschrieben werden könnte. Ob Hebbel sich, wenn er das Fragment weiter ausgeführt hätte, von Lessing mehr und mehr emanzipiert haben würde, läßt sich aus den noch auf uns gekommenen Schnitzeln leider nicht erkennen. Wenn wir aber an dieser Stelle vorwegnehmen, daß Hebbel in der „Agnes Bernauer“ seinen eigentümlichen Prosastil fand, so sehr auch in diesem Werk Lessingsche Stilgestaltung in der Form der Wiederaufnahme hervortritt, aber eben in der Weise, wie wir sie in den vorhergehenden Werken festgestellt haben, als die unbewußte Erscheinungsform eines in dem Dichter wirksamen Elementes, so dürfen wir wohl annehmen, daß er auch in den späteren

Aufzügen der „Schauspielerin", wären sie vollendet worden, durch Lessing zu einem ganz individuellen Stil geführt worden wäre. Daß der unmittelbare Einfluß Lessings für den ersten Akt durchaus segensreich war, erkennen wir an dem Dialog, der viel lebendiger ist als der der „Julia". Stand hier und auch in der „Maria Magdalene" die analytische Technik der vollen Wirkung der Wiederaufnahme entgegen — in dem zweitgenannten Werk allerdings nicht so stark —, so gehen hier Dialog und dieselbe Technik sehr gut ineinander auf. Das zeigt gleich zu Beginn das Gespräch zwischen Eduard und Edmund. Der Prozeß, der in der „Julia" deutlich zum Ausdruck kommt, der Kampf zwischen Reflexion und Kürze, ist mit diesem ersten Akt zum Abschluß gelangt, indem die Kürze den Sieg davonträgt. Das weist dem Fragment die bedeutsame Stellung an, die es in der Entwicklung des Hebbelschen Dramas einnimmt. Die Kürze erscheint nun aber in gerade entgegengesetzter Weise, als es in der „Julia" und namentlich im „Trauerspiel in Sizilien", das allerdings zum Vergleich nicht so geeignet ist, weil es in Blankversen geschrieben ist, der Fall ist. In diesen beiden Werken überwiegt — vor allem in der zuletzt genannten einaktigen Tragödie — die Wiederaufnahme der Worte einer anderen Person die Selbstwiederaufnahme. Gerade dadurch wurde Knappheit erzielt, oder sagen wir besser — wenigstens hinsichtlich des „Trauerspiels" — Weitschweifigkeit vermieden. Denn die epigrammatische Gedrungenheit, die das Grundelement des Lessingschen Dramas ausmacht, ist dies bei Hebbel eben nicht, wie schon mehrfach betont wurde. Und das wird nun auch klar aus der Art und Weise, wie sich in der „Schauspielerin" die Kürze darstellt. Dies geschieht nämlich durch ein starkes Vorherrschen der Selbstwiederaufnahme, während die erste Form und namentlich die Wortwiederaufnahme von ganz untergeordneter Bedeutung sind. Diese Selbstwiederaufnahme aber hält sich durchaus frei von dem Lakonismus der Lessingschen Reflexionen, weil sie, mit einer Ausnahme (158, 15), dem Affekt entspringt und den Affekt ausdrückt. Die Form der Wiederaufnahme verleiht dem Ausdruck der Leidenschaft bei Hebbel eben jene Gedrängtheit, wie wir sie in der „Maria Magdalene" und namentlich in der „Julia" noch vermissen. Daraufhin prüfe man etwa die Stelle 166, 5: „... Sie liebten Keinen, Sie werden Keinen lieben! ... Sie kann nicht lieben ... sie liebt nur Dich nicht? Nur Dich nicht!" Diese Worte Horsts sind besonders lehrreich, weil sie zu den anknüpfenden Wieder-

Digitized by Google

aufnahmen gehören, die bei Lessing ganz allein dem Verstand entfließen. Die **reflektierende** Wiederaufnahme, wie wir die zweite Art zu Beginn des Abschnittes mit Recht nennen konnten, ist bei Hebbel kein Produkt seines Kunstverstandes, vielmehr wird das von Lessing Gelernte in ihm durch die gestaltende Phantasie zu einem eigenen Erzeugnis umgebildet. Die Reflexion entströmt dem Affekt, eine Erscheinung, die für die Beurteilung von Hebbels sämtlichen Monologen von Bedeutung ist.

Auf eine beliebte Form der Anknüpfung bei Hebbel soll an dieser Stelle noch aufmerksam gemacht werden. 157,$_{16}$ sagt Edmund: „Wer weiß! Wer weiß, was geschähe, wenn der Fall einträte!“ Und 172,$_{27}$ sagt er ebenso: „Wer weiß! Wer weiß, ob sie Dir . . . glaubt!“ Im „Michel Angelo“ findet sich die einzige Wiederaufnahme in folgender Form (521):

„Michel Angelo: Wer weiß!
Der Herzog: Wer weiß?
Michel Angelo: Nun ja, wer weiß!“

Und in der „Agnes Bernauer“ sagt Albrecht (162,$_{4}$): „. . . Wer weiß! Wer weiß, was geschähe“, Worte, die er 162,$_{13}$ und 162,$_{18}$ noch einmal wiederholt.[189]

Werner hebt die „innere Harmonie“ der „Agnes Bernauer“[190] hervor, die sich darin zeigt, daß die Personen viel stärker als bisher bei Hebbel auf einen Grundton gestimmt sind und eine sehr wichtige Wesensverwandtschaft verraten.[191] Diese innere Harmonie tritt nun auch im Stil zutage. Hebbel hat jetzt seinen eigenen Prosastil gefunden. Dies können wir nicht zum wenigsten an der Art der Wiederaufnahme beobachten. Jene im Ton ganz Lessingschen Anknüpfungen und andere Formen der von uns betrachteten Erscheinung, die in der „Schauspielerin“ so zahlreich waren, fehlen hier ganz. Es mangelt an besonders charakteristischen Wiederaufnahmen; das dialektische Element hat sich eben zu einem einheitlichen Prosastil mit dem rhetorischen verbunden, so daß die Wiederaufnahme auch dort, wo sie ein Wort mehrmals wiederholt, um neue Gedanken anzuknüpfen, den reflektierend-epigrammatischen Charakter verliert. Dafür vergleiche man etwa die Worte (232,$_{19}$): „Soll ich mich vor der Gewalt demütigen? . . . Gewalt? Wenn das Gewalt ist, . . . so ist es eine Gewalt, die alle Deine Väter Dir anthun, eine Gewalt, die sie sich selbst aufgeladen . . . und das ist die Gewalt des Rechts!“ Die

Digitized by Google

Bedeutung des Unterschieds zwischen der ersten und zweiten Art ist deshalb auch wesenlos geworden. In beiden zeigt sich die Vermischung der heterogenen Elemente gleicherweise. Das gilt auch ebenso für die drei folgenden, im Blankvers abgefaßten Tragödien. Die charakteristische Art hat die Wiederaufnahme nunmehr verloren, wenn sie natürlich auch als Mittel zur Dialoggestaltung noch gerne verwandt wird. Im „Gyges“, der seiner ganzen Anlage nach überhaupt mehr zum Klassischen neigt, weniger als in den „Nibelungen“ und besonders als in dem Demetriusfragment.[192]

In der Wiederaufnahme ist der wesentliche unmittelbare und mittelbare Berührungspunkt zwischen Lessing und Hebbel zu suchen, wenn auch bei diesem ihr Vorkommen nicht so häufig ist wie bei jenem. Im „Mirandola“ entlehnt Hebbel ganz bewußt aus Lessing. Das geschieht in den späteren Werken nicht mehr. Eine andere Frage ist es aber, ob das Lessingsche in ihm zur Zeit der Abfassung seiner „Judith“ so in ihm ausgebildet war, daß er die Wiederaufnahme ganz unbewußt, oder ob er sie wenigstens teilweise als bewußtes Kunstmittel gebrauchte, ohne dabei gerade an Lessing als Vorbild zu denken. Die Frage ist mit Ausnahme der „Schauspielerin“, wo wir die direkte Bezugnahme auf Lessing schon nachdrücklich hervorgehoben haben, nicht zu entscheiden und auch nicht gerade wichtig. Hebbels eigene Äußerungen über Lessing bieten keinen Anhaltspunkt für eine der beiden Auffassungen. Darauf kommt es ja allein an, ob die Wiederaufnahme bei ihm als ein Ausfluß unmittelbarer Schaffenstätigkeit erscheint, wie bei Shakespeare, oder ob sie den Eindruck des Gedachten und Gemachten hinterläßt, wie bei Lessing. Ob, wenn jenes der Fall ist, der Kunstverstand daran beteiligt ist, worauf ich noch zurückkomme, kann uns vorläufig gleichgültig sein, da dies der künstlerischen Wirkung nicht den geringsten Eintrag tut. In der „Judith“, in der die Wiederaufnahme verhältnismäßig nur selten auftritt, empfinden wir sie jedenfalls immer als ein Erzeugnis des Affektes, der dichterischen Inspiration. Das wird auch dadurch gekennzeichnet, daß sie hier mit dem rhetorischen Element verbunden ist. Eine Harmonie, die dauernd, wie schon bemerkt, erst von der „Agnes Bernauer“ an in Wirksamkeit tritt. Diese Harmonie ist schon in der „Genoveva“ viel seltener geworden; dort haben sich, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Schiller und Lessing in Hebbel nicht verbunden, sondern bestehen zum großen Teil nebeneinander. Das hängt mit dem ganzen reflektierenden Charakter dieses Werkes zusammen, von

dem Hebbel sich völlig auch wieder erst in der „Agnes Bernauer“ befreite. Das stimmt mit dem von diesem Werk oben Ausgesagten natürlich zusammen.

Namentlich die Verse 1980ff. der „Genoveva“ hatten uns vor Augen geführt, wie kalt und verstandesmäßig Hebbel die Wiederaufnahme anwenden kann. Im „Diamanten“ bildet diese einen wesentlicheren Teil des Dialogs, hat aber mehr Bedeutung für die komisch reflektierenden Tiraden des Juden, als für die auf die Fortbewegung der Handlung hinzielenden dialogischen Gespräche der übrigen Personen. Jene sind natürlich mittels des Kunstverstandes gestaltet: vortrefflich ist es Hebbel gelungen, Benjamins Wesen durch die Wiederaufnahme zu malen. Dadurch wird diese wirklich zu einem inneren, nicht nur technischen Bestandteil der Komödie, was auch, wie wir noch sehen werden, für die übrigen Dramen Hebbels gilt. Die Frage nach der Harmonie zwischen Schillerschen und Lessingschen Elementen kann hier nicht aufgenommen werden, weil jene dem „Diamanten“ naturgemäß fehlen. Das hat gar nichts damit zu tun, daß auch in diesem Lustspiel eine gewisse Rhetorik vorhanden ist. In der „Maria Magdalene“ überwiegt die Selbstwiederaufnahme, aber sie kommt nicht zur Wirkung infolge der langen rhetorischen Reflexionen Meister Antons. Die Disharmonie zwischen den Schillerschen und den Lessingschen Elementen in Hebbel zeigt sich hier weniger darin, daß einzelne Wiederaufnahmen logisch reflektiert sind, andere der Inspiration entflossen scheinen, sondern sie tritt vielmehr darin zutage, daß sich einzelne Partien des bürgerlichen Trauerspiels überhaupt freihalten von der Wiederaufnahme, indem sie in fast ununterbrochener Rhetorik dahinfließen, andere stark dialogisch gebaut sind und dabei die Wiederaufnahme bevorzugen. Die Ausgleichung dieser Gegensätze ist für das in Blankversen geschriebene Drama Hebbels mit dem „Trauerspiel in Sizilien“ fast erreicht. Dort ist die Wiederaufnahme, und zwar die erste Art vor allem, gleichmäßig über das ganze Werk verteilt und nur die Selbstdarstellung des Gregorio verhindert die völlige Harmonie, die erst in „Herodes und Mariamne“ in Erscheinung tritt. Für das im Iambus und für das in ungebundener Rede einherschreitende Drama Hebbels gilt von nun an für die einzelne Wiederaufnahme, daß sich in ihr rhetorische und dialektische Elemente zu einem einzigen verbinden, wenn auch noch nicht so innig wie im „Gyges“ und den ihm folgenden Werken. Charakteristische Wiederaufnahmen sind

Digitized by Google

sowohl vorhanden im „Trauerspiel", wie in „Herodes und Mariamne". In diesem finden sich — allerdings verschwindend wenig — solche von ausgeprägt LESSINGscher Art. Für die „Julia" gilt dasselbe wie für „Maria Magdalene". Wie in dieser, herrscht dort der Gegensatz zwischen langatmigen Reflexionen und durch Wiederaufnahme verlebendigter Hin- und Herrede. Hier befindet sich der Prozeß, der von der Reflexion zur Kürze führt, in vollem Gange und in „Herodes und Mariamne" ist er — wenn auch nicht im einzelnen, so doch, was den Bau des Ganzen betrifft — beendigt. Im „Rubin" kann die Wiederaufnahme von keiner Bedeutung sein, während sie in der „Schauspielerin" Bestandteil des Dialogs wird, so stark sich bewußt an LESSING bildend, wie nie vorher. Die Kürze hat hier den Sieg davon getragen, sie ist ein Produkt des Ineinanderaufgehens von SCHILLERschen und LESSINGschen Elementen in HEBBEL. Die Verbindung dieser beiden Bestandteile bewahrt den Dichter gleicherweise vor der Epigrammatik LESSINGs wie vor der Weitschweifigkeit SCHILLERS, was aus den Wiederaufnahmen der folgenden Werke klar ersichtlich ist.

Bevor wir übergehen zu der psychologischen Erklärung dieser LESSINGschen Art in HEBBEL, ihres anfänglichen Auftretens neben der Rhetorik und ihrer späteren Verquickung mit jener, sowohl in den einzelnen Wiederaufnahmen als auch hinsichtlich der ganzen Dichtung und dem aus diesem folgenden Unterschied zwischen beiden Dichtern, wollen wir verschiedene Arten der Wiederaufnahme an einigen Beispielen hinsichtlich ihrer innerlichen Bedeutung kurz betrachten, d. h. die Rolle, die sie im Dienste der Charakteristik von Personen und Situationen spielen.

Die Wortwiederaufnahme und der Parallelismus können beide alle nur irgend möglichen Zuständlichkeiten eines Individuums versinnlichen, meistens Erstaunen und Entsetzen, dann Zweifel und sittliche Empörung, Freude und Schmerz usw. usw. Der Parallelismus verstärkt den Ausdruck dieser Affekte; ebenso wenig aber wie die einfache Wortwiederaufnahme dient er zur Hervorhebung einer besonders charakteristischen Eigenschaft einer Person. Für jene müssen allerdings die Verse 659 f. im „Trauerspiel in Sicilien" ausgenommen werden, die wir schon hervorgehoben haben und die den Wesensunterschied zwischen den beiden Landsoldaten kräftig unterstreichen.

Die Anknüpfung eines neuen Gedankens ist sehr häufig kennzeichnend für die Personen, welche sich dieser Art von Wieder-

aufnahme bedienen. Bei der alten Margaretha zeigt sie uns (2849ff.), daß in diesem Scheusal doch noch nicht alles menschliche Gefühl erstorben ist. Die keines Fehltritts fähige Borniertheit des Bauern Jakob im „Diamanten" wird durch die Art veranschaulicht, wie er immer wieder gegen den „Vorwurf" Einspruch erhebt, er sei keiner Lüge fähig (358, 12). Die unerbittliche Härte Tobaldis, der am wildesten gegen sich selbst wütet, wird durch sie nicht weniger eindringlich dargestellt (164, 16, 167, 20) als die Verzweiflung Julias (146, 22), als der Stolz des Herodes (115), als der Fanatismus des Sameas (2006) und als das leidenschaftliche Rachebegehren der Königin Alexandra (926), wie es ganz ähnlich auch bei Hieram zum Durchbruch kommt (Moloch 23). Gerade in „Herodes und Mariamne" hat Hebbel die Wiederaufnahme durch Anknüpfung zu großer Bedeutung gebracht. So namentlich in der Art, wie uns durch sie die fast weihevolle Resignation der verletzten und zum Tod entschlossenen Mariamne zum Bewußtsein gebracht wird (2988). Die Oberflächlichkeit Eduards (158, 15) und die Leidenschaft Horstens (164, 15) werden in der „Schauspielerin" gleicherweise durch die anknüpfende Art der Wiederaufnahme dargestellt. Endlich sei noch hervorgehoben, wie durch sie der von der Pflicht des Herrschers ganz durchdrungene Herzog Ernst (232, 19) und das Selbstbewußtsein Hagens (3431) ins helle Licht gesetzt werden.

Auch die nähere Bestimmung ist der Charakterisierungskunst dienstbar gemacht worden. Sowohl der Größenwahnsinn des Holofernes (60, 20), wie die Infamie, mit der Golo Genoveva quält (3072), kommt durch sie zum Ausdruck, und es ist interessant, daß beide Male dasselbe Wort näher bestimmt wird. Die seltsame Art des Juden Benjamin, der durch seine komisch reflektierenden Reden die Menschen täuschen will, wird nicht zum geringsten Teil durch die nähere Bezeichnung eines Wortes versinnlicht (z. B. 344, 25). Dasselbe gilt von der niedrigen Gesinnung Leonhards (55, 24), von dem Egoismus des alten Gregorio im „Trauerspiel" (613), von der Eifersucht des Herodes (471), von der Heftigkeit des Herzogs Albrecht (160, 22), von der schelmischen Art der Sklavin Hero im „Gyges" (307) und endlich auch, um einmal die Bedeutung der Wiederaufnahme für eine Situation zu erwähnen, von dem Eindruck, den die Nachricht von dem Tode Siegfrieds hervorruft, dessen Leiche vor der Tür Kriemhildens liegt (2513).

e) Diese Beispiele mögen genügen; sie zeigen uns, daß Hebbel die Wiederaufnahme zu einem inneren Bestandteil der Dichtung

erhoben hat, daß sie ebensogut ein Erzeugnis seiner Phantasietätigkeit ist, wie das Kunstwerk als Ganzes. Daß sich namentlich in der „Genoveva" auch solche verstandesmäßiger Art finden, tut dieser Behauptung in ihrer Allgemeinheit keinen Eintrag. Von dieser Phantasietätigkeit aus können wir nun die psychologische Erklärung der Wiederaufnahme ausgehen lassen, die auch weiteres Licht über Hebbels dichterische Psyche verbreiten wird, namentlich in ihrem Gegensatz zu der Lessings.

Noch kurz vor seinem Tode schreibt Hebbel an Adolph Strodtmann:[193] „Ich bin der Mann des Epigramms und der Aperçus: meine ganze Natur ist lakonisch und spricht durch Blitze." Wie man Lessing gegen die eigene Behauptung verteidigt hat,[194] man verkenne ihn, wenn man ihm die Ehre erweise, ihn für einen Dichter zu halten, so muß man mit sehr viel größerer Berechtigung gegen diese Hebbelsche Verkennung seiner selbst Einspruch erheben. Denn eine Verkennung ist es und des zum Beweise genügt eine Hindeutung auf den Abschnitt, wo wir die innere Verwandtschaft Hebbels und Schillers in bezug auf die von beiden angewandte Rhetorik würdigten. Die Beredsamkeit Hebbels erweckt in uns nicht den Eindruck des Lakonischen und Blitzartigen. Eine Ausnahme haben wir allerdings: das Pathos des Holofernes. Das ist wirklich eine unaufhörliche Folge mächtig wirkender, glänzender Aphorismen, ein Meer von Blitzen, das den Redner verrät, der zu zünden versteht. Deshalb ist aber doch nicht der geringste Anlaß zu der Behauptung Hebbels vorhanden, seine ganze Natur sei lakonisch. Hier irrt sich Hebbel über sein eigenes Wesen. Nur das ist richtig, daß das Epigrammatische, das Dialektische einen Teil seiner Natur ausmacht und zwar tritt es in der Jugendzeit mehr in den Vordergrund, als in den Mannesjahren, in denen es allmählich schwindet. Das hat uns die Erscheinung der Wiederaufnahme schon gezeigt, durch die das Dialektische in Hebbels Ich ja zu einem Bestandteil seines dramatischen Stils wird. Das Dialektische beruht auf dem Grübelnden, auf der Reflexion, zu der Hebbel — wie Lessing — mit Naturnotwendigkeit geführt werden mußte, wie er zu der Rhetorik geführt wurde, die jener äußerlich zu widersprechen scheint. Der Druck seiner Jugend erzeugte den Gegendruck, der sich im starken Pathos Luft macht. Der Druck der Jugend, die Einsamkeit, in der er ward, mußte aber auch zur Folge haben, daß er, wie Ibsen es ausdrückt, „Selbstanatomie" trieb. Er versenkt sich in die Tiefen seines Wesens und kommt so zu jener Beobachtung

seiner selbst, an der schon mancher ursprüngliche Geist zugrunde gegangen ist. Die Wurzeln seiner Individualität will er bloßlegen, trotzdem er sich der Gefährlichkeit seines Beginnens wohl bewußt ist. Denn er beklagt, daß das Leben zu innerlich geworden sei, und meint, daß das stete Bespiegeln und Auskundschaften unsrer selbst zu einer verzweiflungsvollen Ahnung der eigenen schauerlichen Unendlichkeit führt (Tb. I, 1359). Nichtsdestoweniger finden wir die langen Auslassungen wider Menschen und Dinge in seinen Tagebüchern und in den Briefen an Elise Lensing vor der Wiener Zeit. „Hebbels Genius", sagt Emil Kuh,[195] „hatte ihm die Begegnung mit einem Geiste, der ihn übersah, der längst über ihn hinausgeschritten war, in der Periode des Werdens versagt. Stets war im Verkehr des Frühgereiften mit andern eine einzige Schale belastet, diejenige, welche das Bewußtsein seiner Stärke trug. Da er aber die Risse und Brüche seines Vermögens nicht minder scharf erkannte, so beschwerte er die zweite mit der Strenge gegen sich selbst, mit einer lieblosen, unduldsamen Härte . . ." Hier liegt der Grund für Hebbels monologische Natur, die, wie die Lessings, in Wirklichkeit eine dialogische ist. „Lessings Art ist gleich der Weise Luthers eine dialogische, die das Denken gesellig macht und ideelle Verhandlungen ausprägt."[196] Lessing kann einmal darum eine dialogische Natur genannt werden, weil er sich in seinen prosaischen Schriften — nur von denen ist an der angeführten Stelle bei Schmidt die Rede — stets einen anderen vorgestellt denkt, dem er seine Meinungen vorträgt• und der diesen am liebsten ablehnend gegenüberstehen soll. Aber auch der Dramatiker Lessing ist ein dialogischer Denker, und zwar denkt er in Begriffen, woraus sich die in dem Hin- und Herwenden des Ausdrucks, in der Wiederaufnahme der Worte zutage tretende Lebendigkeit des Zwiegesprächs erklärt. Auch Hebbels inneres Wesen ist dialogisch. Das zeigt sich einmal in seinen dramatischen Monologen, die er zum weitaus größten Teil nur dann anwendet, wenn in dem Monologisierenden der Dualismus hervortritt, so daß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen (Tb. II, 2971). Dann aber eben auch in der Erscheinung der Wiederaufnahme im dramatischen Dialog. Aus der Freude am Widerspruch, am Kampf gegen die kompakte Majorität, deren Wurzeln in der Reflexion zu suchen sind, läßt sich bei ihm wie bei Lessing das dialogische Mittel erklären. Dazu kommt, daß Hebbel, durch die innere Verwandtschaft angetrieben, bei Lessing

in die Schule ging, auch noch zu einer Zeit, wo er von ihm nicht mehr viel wissen wollte, wie es sich in der „Schauspielerin“ zeigt. Bevor sich seine „Judith“ aus ihm losringt, beschäftigt ihn Lessing aufs intensivste. Vor allem bewundert er den „Laokoon“, an dem ihm besonders die innige Harmonie zwischen Wort und Gedanken in Erstaunen setzt, die ihm noch fehle (Br. I, 369, 25). Und dann fällt ein Wort, das uns Verwunderung abnötigen muß. An derselben Stelle sagt Hebbel nämlich von sich: „Der Gedanke ist bei mir meistens Tyrann, und das läßt keine Schönheit aufkommen.“ Nicht das ist erstaunlich, daß Hebbel dies Phänomen an sich beobachtet hat; mit diesem Bekenntnis brauchen wir es nicht allzu ernst nehmen, weil er es selbst nicht tut; fügt er doch hinzu, daß, wenn es ihm noch nicht gelungen sei, das ihm Mögliche zu erreichen, die Schuld darin liegt, daß er's eigentlich noch nicht erstrebt habe, also nur der Mangel selbst erwiesen sei, nicht seine Unfähigkeit, diesem abzuhelfen. Das Seltsame an dem angeführten Ausspruch ist, daß Hebbel sich durch ihn gerade Lessing gegenüber stellen will, in dessen Dramen der Gedanke doch „Tyrann“ ist, wie bei keinem anderen Dramatiker. Die Erkenntnis dieser Wahrheit konnte denn auch bei Hebbel nicht lange ausbleiben. Schon an derselben Stelle ruft er Elise zu (Br. I, 370, 7): „Allerdings kann und darf Lessing mein Muster nicht seyn,“ und zwei Monate später hält er dann im Tagebuch Abrechnung mit „Emilia Galotti“ in einer Auseinandersetzung, die uns den Unterschied zwischen Lessing und Hebbel klar vor Augen führt, weil Hebbel hier nicht nur theoretische Erläuterungen gibt, sondern auch praktisch das von ihm Geforderte erfüllt und uns dadurch auch die Erklärung für die Verschiedenheit seiner Wiederaufnahme von der Lessings an die Hand gibt.

Hebbel ist jetzt (Tb. I, 1496) zu der Ansicht gelangt, daß die „Emilia Galotti“ kein Gedicht ist, trotz ihres reichen Gehaltes.* Darum nicht, weil die Begeisterung bei Lessing kein heiliges Feuer

---

* Man vergleiche, was Hebbels spätere Freundin, die feinsinnige Fürstin Marie Hohenlohe an Ferdinand von Saar schreibt (Briefwechsel, herausgegeben von Bettelheim, Wien 1910, p. 83 f.): „Emilie Galotti ... ist doch ein sehr unerquickliches Stück. ... Man sieht, daß Lessing die Regungen des menschlichen Herzens mit scharfer Lupe analysiert — ein Dichter von Gottes Gnaden ist er nicht.“ Ob eine an Hebbel gemachte Erfahrung nachklingt, wenn sie weiter schreibt: „Dagegen jedoch ist seine Schule wohl die beste, um alles zu lernen, was ein Dichter lernen kann“?

ist, das vom Himmel fällt, und das der Dichter gewähren lassen muß, sondern ein Flämmchen, das er selbst anmacht und das, „je nachdem die Stoffe sind, womit er es ernährt, bald nur kümmerlich schleicht, bald aber gar zu breit und ungestüm aufleckt. Bei einer solchen Flamme kann man löthen und schmieden“ — wir erinnern uns an die Arbeitsweise Lessings — „aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muß wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen. Das Bewußtsein hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Antheil; er gebiert es nur, wie eine Mutter ihr Kind, das von geheimnisvollen Händen in ihrem Schoße ausgebildet wird, und das, ob es gleich Fleisch von ihrem Fleisch ist, ihr dennoch in unabhängiger Selbständigkeit entgegentritt, sobald es zu leben anfängt; der Handwerker weiß allerdings mit Bestimmtheit, warum er jetzt zum Hammer und jetzt zum Hobel greift, aber er macht auch nur Tische und Stühle. Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur, wie der Mond; ... ich bemerke nur noch, daß man von hier ausgehen muß, wenn man sich klar machen will, inwieweit der Dichter einen Plan haben kann und darf.“

Lessings Stil aber ist durch und durch bewußt, wie sein ganzes dramatisches Schaffen, was eben im Stil, namentlich an der epigrammatischen Figur der Wiederaufnahme, in die Erscheinung tritt. „Wer mit Wortgrübelei sein Nachdenken nicht anfängt, der kömmt, wenig gesagt, nie damit zu Ende.“[197] Das mag für den polemischen, überhaupt für den prosaischen Schriftsteller eine sehr gute Übung sein, für den Dichter kommt es, wenn überhaupt, erst in sehr sekundärer Hinsicht in Betracht. Die Inspiration, der göttliche Funke, muß das Kunstwerk gebären, wenn anders es ein solches sein soll. Weil es Lessing, dem rein begrifflichen Denker, an diesen fehlte, können seine Werke keine reine Poesie sein. Das betont Hebbel mit voller Berechtigung, die er um so mehr hat, als er nur aus der von einem Göttlichen eingehauchten Begeisterung heraus schöpferisch tätig zu sein vermochte. Er kann nur dichten, wenn eine Idee ihn begeistert (Tb. II, 2641, 35); diese Idee, so haben wir ausgeführt, verleiht dem Kunstwerk die innere Form; die innere Form der Hebbelschen Dramen ist rednerisch, womit das Rhetorische auch der äußeren Form verbunden ist, und daraus erhellt, daß jene Rhetorik, daß das Pathos Hebbels unmittelbar aus der Inspiration fließt. Die Rhetorik zehrt allmählich, wir haben es gesehen, die dialektischen Bestandteile seines Stils auf, vermischt sich

Digitized by Google

mit ihr zu dem, was Hebbel an anderer Stelle eine Darstellung nennt, zum Unterschied von der Lessingschen Relation. Diese Rhetorik, das Schillersche in Hebbel, ist es zu einem Teil, was die zerreibende und von Logik phosphoreszierende — ein Ausdruck Diltheys[198] — Lessingsche Art in ihm verhindert, im Stil derart zum Ausdruck zu kommen, wie das bei Lessing der Fall ist. Dieser geht zwar auch — wie Hebbel und Schiller — von der Idee aus, gestaltet diese aber nicht in dem Zustand des Schaffenmüssens, konstruiert vielmehr die Menschen nach ihr, wie das Hebbel ebenfalls hervorgehoben hat (Tb. II, 2413), woraus sich eben die „kaustische Schärfe der Gedanken“ bei Lessing erklärt. Lessing vermag es nicht, die poetische Idee, wie Schiller einmal allgemein vom Nichtpoeten an Goethe schreibt,[199] mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darzustellen. Er gibt nur Relationen, die uns, wie Hebbel es ausdrückt, nie ein „So ist es!“ abnötigen, sondern höchstens ein „So kann es sein!“ (Br. I, 72, 5). Freilich hat man auch immer und immer wieder Hebbel den Vorwurf gemacht, seine Dichtungen seien erdacht, nur Erzeugnisse der Reflexion. Und man konnte sich, wenn man diese Behauptung aufstellte, auf Hebbel selbst berufen, der das Bewußte in sich verschiedentlich betont. So sagt er einmal: „Ich muß mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzuführen wie bisher. Es ist sicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein festes, unverrückbares Fundament haben muß. Muß es aber darum auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf bloße Relativitäten einlassen.“ Mit diesem letzten Satz ist Hebbel vollkommen im Recht. Dennoch spricht dies keineswegs dafür, daß seine Dramen auf reflektierendem Wege zustande kamen. Irgend welchen Anteil hat das Bewußtsein immer am Kunstwerk und auch Hebbel hat dies nie geleugnet. Haben wir doch schon seine Ansicht zitiert, daß Phantasie nur in Gesellschaft des Verstandes erträglich sei. Wir sehen davon ab, daß kein Einziges von Hebbels Dramen den Eindruck des Gedachten und darum Gemachten hinterläßt. Die Reflexion selbst kann, wie wir noch sehen werden, sehr wohl aus dem begeisterten Affekt stammen, was man leider nur zu oft vergißt, da man den Dichter nach überkommenen Gesetzen, nicht aus seinen eigenen Bedingungen begreifen will. Von jenem also abgesehen, wissen wir, daß Hebbels Werke in dem Zustande

der Inspiration empfangen und gestaltet wurden, wie er ihn selbst in dem Gesang Volkers am Hofe des Hunnenkönigs dargestellt hat. Was die Gräfin Sanvitale von Tasso sagt, das gilt, wie es auf jeden Dichter zutreffen muß, wenn er ein Dichter sein will, auch von Hebbel:[200]

„Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum,
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur."

Hebbel selbst hat den Gedanken, daß der für die Poesie nichts leisten kann, der diesen Einklang nicht vernimmt, sehr hübsch in folgendem Gleichnis ausgesprochen (Tb. III, 4976): „Wer den Generalbaß des Universums noch nicht hörte, kann freilich mit seiner Pfeife nicht einstimmen." Wie Tasso war auch Hebbel, wenn er dichtete, der Erde entrückt, und er dichtete nur, wenn die Poesie ihn rief, „das Dichten war für ihn," wie er selbst sagte, „keine That, sondern ein Ereignis."[201] „Den produzierenden Hebbel erblicken," erzählt Kuh,[202] „war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Antlitz hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte das Haupt tief herab. ... Die Arme vor der Brust in einander gelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, ... gleichviel ob das klare Licht des Spätherbstes sie vergoldete oder feuchte Oktobernebel sie verschatteten und berieselten."

Dies genügt, denke ich, um zu erweisen, daß Hebbels Rhetorik tatsächlich dem Rausch des von dem Schaffensgeist Besessenen entsprungen ist, wie Athene dem Haupte des Zeus. Daß Selbstbeobachtung und wirkliche, nicht nur dargestellte Reflexion während seiner ersten Schaffensperiode weiter bestehen, zeigen die dialektischen Elemente der Dramen dieser Zeit.* Erst allmählich verschwinden sie, um sich mit den rhetorischen zu verbinden, weil es Hebbel gelungen war, Selbstanatomie und Grübelei in sich zurückzudrängen. Angenehme Lebensumstände halfen dies beschleunigen; denn Hebbel bekam der Wunsch, auch einmal so glücklich zu sein, wie andere Menschen, nicht so schlecht wie Lessing. Während dieser Eva König nach einem Jahre harmonischer Ehe wieder verlor, durfte Hebbel im

* Für alle Dramen des Dichters muß man seinen Ausspruch im Auge behalten, daß es am Ende gelte, alle „Mauslöcher auszustopfen" (Tb. II, 2926; III, 4982). Mit Bewußtsein wird hier also beim Abschluß ergänzt. Es wäre interessant, daraufhin den „Moloch" und den „Demetrius", die uns ohne diese Arbeit vorliegen, mit den übrigen Werken zu vergleichen.

Bunde mit einer liebenden Gattin und großen Künstlerin und als Vater einer heranwachsenden Tochter die Entbehrungen seiner Jugend vergessen, wenn er sie auch nie ganz überwand. In Weib und Kind fand er auch stets den Trost für die Enttäuschungen, die ihm bis zu seinem Tode nicht erspart blieben. Die Prophezeiung, die HEINE ihm in Paris zurief (Br. VII, 151, 13): „Aber Sie sind genug gestraft; LESSING war einsam, Sie werden noch viel einsamer seyn," sollte sich, HEBBEL und seiner Kunst zum Segen, nicht erfüllen.[203]

Aber jene der Inspiration entfließende Rhetorik hätte doch nicht genügt, die spitze Dialektik LESSINGS in HEBBEL zu unterbinden, wenn nicht noch etwas Anderes hinzugekommen wäre, das beide Dichter in grundlegender Hinsicht voneinander scheidet und das von uns schon wiederholt angedeutet worden ist. Auch hier können wir wieder an Worte GOETHES im „Tasso" anknüpfen, um klar zu machen, warum es sich handelt. Von dem schaffenden Dichter des „Befreiten Jerusalem" berichtet die Gräfin weiter:

> „Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
> Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
> Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüth,
> Und sein Gefühl belebt das Unbelebte."

Diese Worte sind nichts Anderes als eine Beschreibung der Phantasietätigkeit des Dichters, die sich einmal erweist als ein Denken in Anschauungen — nicht in Begriffen, wie bei LESSING — dann aber auch als die Fähigkeit, durch einen quellenden Born überfließender Assoziationen eine neuartige Synthese der Vorstellungen herzustellen. Diese beiden Erscheinungsformen der Phantasie nennt WUNDT anschauliche und kombinatorische Phantasie.[204] HEBBELS dialogische Natur äußert sich nicht in einem Denken in Begriffen, sondern in einem Denken in Anschauungen. Dadurch, daß er im Zustande des vom göttlichen Geist Erfaßten seine Idee gestaltet, wird der Dialog zu einem Produkt der Anschauung, d. h. er ist nicht nur Mittel zur Äußerung von Gedanken und Empfindungen, sondern durch ein Erleben des Geschauten, durch das intensive Fühlen, gehen Form und Gehalt ineinander auf, sie verbinden sich zum Kunstwerk. „Daß dieser Prozeß ein unbewußter und doch vom Bewußtsein überwachter ist, darin liegt das Wunder wahrer Genialität, das Rätsel des Schaffens wahrer künstlerischer Phantasie."[205] Daß er in der

Digitized by Google

Wiederaufnahme, wie sie sich bei Hebbel findet, zutage tritt, daß diese zu einem wahrhaft inneren und notwendigen Bestandteil seines Dramas wird, das haben wir bereits dargetan, und ebenso daß bei Lessing[206] von dieser anschaulichen Phantasie keine Rede sein kann; denn bei ihm bleibt die Wiederaufnahme, so verlebendigt er sie auch hat, doch nur Werkzeug. Man merkt seinem Dialog nur zu oft die Absicht, ja geradezu die Arbeit an. Lessing gibt, wie Hebbel sich ausdrückt und wie er weiter ausführt (Tb. III, 3830, 14f.), nur Relationen, d. h. keine unmittelbare Abspiegelung des Lebensprozesses, was eben die Darstellung ausmacht, sondern nur ein verständiges Aufzählen seiner verschiedenen Momente und seines endlichen Resultates. Er vermag nie zwischen tausend Zügen das Gleichgewicht herzustellen, „sondern immer nur die zwei oder drei, die er seiner Belesenheit und seiner Menschenkenntnis abgewann. . . .“ Hebbel trifft hier mit bewundernswertem Scharfblick die Schwäche in Lessings Begabung. Es fehlte diesem eben auch an kombinatorischer Phantasie, was ja schon die zahlreichen Anleihen beweisen, die er bei den Werken anderer für die Seinigen machte. Er rechnete und zog Schlüsse, aber es ging ihm bei seinem Schaffen mit jedem Schritt, den er vorwärts tat, keine neue Welt auf von Anschauungen und Beziehungen. „Es ist nicht wahr“, sagt Hebbel an derselben Stelle, „daß der Mensch Alles, was er denkt, ganz zu Ende denkt, was er empfindet, ganz aus empfindet; die Lebensäußerungen kreuzen sich, sie heben sich auf, und dies vor allem soll der dramatische Styl veranschaulichen, den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sich-Ineinander-Verlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dieß mit sich bringt.“ Hebbel verfügte über eine große kombinatorische Phantasie, was schon aus seiner Arbeitsmethode hervorgeht. Was Grillparzer einst sagte:[207] „Ich pflege mir meine Sachen nicht ins Detail zu notiren; nicht wie Lessing, der seine Oden erst in Prosa schrieb und dann versifizierte; ich will doch auch beim Arbeiten eine Freude haben, ich will mich überraschen lassen,“ war auch Hebbels Auffassung und demgemäß schuf er auch. Lessing hatte einen Plan, Hebbel nie, wie er der Prinzessin Wittgenstein gelegentlich der „Nibelungen“ gesteht (Br. VI, 215, 21) und was eben mit seiner Auffassung von der Rolle des Bewußtseins bei dem dichterischen Geschäft zusammenhängt. Ihm ist ein Drama „im buchstäblichen Sinne dasselbe, was einem Jäger eine Jagd ist“. Auch er ließ sich gerne überraschen und daher erklärt sich auch die Erscheinung, daß seiner

Wiederaufnahme der rein logische Charakter fehlt, weil sie jeweils aus der Phantasie fließt, weil sie an der richtigen Stelle im Geiste von ihm konzipiert wird, infolge von Assoziationen, welche die Eigentümlichkeit des Genies bezeichnen.[208] Dabei verkennen wir natürlich durchaus nicht, daß der Kunstverstand hierbei ebenfalls beteiligt ist, aber eben auch als ein Ausfluß des Unbewußten in Hebbel, worin das Rätsel des Schaffens liegt, wie Vischer es formuliert. Ein Beweis für Hebbels kombinatorische Phantasie wird noch durch eine andere Briefstelle erbracht, die uns zugleich einen Einblick in die Ursache für die aphoristische Art verschafft, in der Hebbel seine Ideen über Welt und Kunst zu äußern pflegte. Er schreibt an die Prinzessin Wittgenstein (Br. VI, 257, 25): „Aber ich kann mich eben nur aphoristisch äußern und lege darum meine Kunst- und Weltanschauung am liebsten in Epigrammen nieder, wenn ich mich nicht mündlich aussprechen und andere zur Adoption meiner Gedanken veranlassen kann, was ich Allem vorziehe.“ Für eine methodisch von Glied zu Glied fortschreitende Untersuchung fehlt' es Hebbel an der inneren Ruhe, d. h. die kombinatorische Phantasie wirkte viel zu mächtig in ihm, als daß er nicht Beziehungen aufdecken und Verbindungen hätte herstellen müssen, die nicht das Ergebnis einer Kette von logischen Folgerungen waren, sondern der intuitiven Erleuchtung entsprangen. Im Gespräch allerdings konnte er seine theoretischen Ansichten — wie er es auch selbst in der zitierten Briefstelle betont — mit der ganzen Schärfe des Gedankens und dem Feuer einer leidenschaftlichen Beredsamkeit verteidigen. Das hat Kuh (II, 660 f.) sehr anschaulich dargestellt. Von monologischem Gepräge der Hebbelschen Auseinandersetzungen hätte er aber füglich nicht reden sollen; denn wenn er selbst sagt: „Die Einsprüche des Angeredeten befanden sich sozusagen ebenfalls in Hebbels Kopfe,“ so ist auch in dieser Beziehung der dialogische Charakter des Dichters dargetan, der ihn im Gespräch, wo sich leidenschaftliches Feuer und logische Folgerung ebenso harmonisch mischen wie im dramatischen Stil, alle Mittelglieder einer Gedankenfolge aufnehmen läßt, wie das im Drama geschieht und wie er es nur nicht — ganz naturgemäß — in dem theoretischen Essai vermochte.

f) Ohne gewaltsam zu konstruieren, glauben wir behaupten zu dürfen, daß uns der Vergleich Hebbels mit Schiller und Lessing die wesentlichen Elemente vor Augen geführt hat, auf denen sein dramatischer Stil beruht, so daß wir später zu würdigende Er-

scheinungen auf eines oder auf mehrere dieser Grundbestandteile zurückführen dürfen. Die Grundelemente von HEBBELS dramatischem Stil sind die dichterische Imagination, der auf ihr und zugleich auf der Einsicht des Intellekts beruhende Kunstverstand, der Drang, die Menschheit emporzureißen, der sich in der Rhetorik äußert, und endlich die Reflexion, die ihren stilistischen Ausdruck zum Teil im dialogischen Mittel der Wiederaufnahme gefunden hat. Die Vereinigung dieser Elemente bildet den Inbegriff von HEBBELS Stil und von HEBBELS Persönlichkeit, der eben aus dieser Verbindung heraus an BAMBERG schreiben konnte (Br. IV, 118, 27): „Zu dichten, dramatisch zu gestalten, werde ich erst aufhören, wenn mir der Schädel . . . zerschmettert ist.“

6. Shakespeare und „Sturm und Drang“.

Gelegentlich seiner tiefschürfenden Aufsätze über das BODENSTEDTsche Werk „SHAKESPEARES Zeitgenossen und ihre Werke“ stellt HEBBEL die maßvolle Art, mit der LESSING SHAKESPEARE würdigte, der kritiklosen Bewunderung durch die Stürmer und Dränger gegenüber, und zitiert folgende Sätze aus dem 73. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ (W. XII, 41, 9), wo LESSING sagt:[209] „SHAKESPEARE will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns SHAKESPEARE das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert, aber er borge Nichts daraus.“ Ganz ähnlich, nur noch schärfer und ablehnender ist HEBBELS eigene Stellung zu SHAKESPEARE, hinsichtlich dessen Bedeutung als Vorbild für andere Dramatiker. Ihm ist der britische Dichter der Riese, dessen Vergleichung mit GOETHE und SCHILLER selbst diesen als ein Mordversuch erschienen wäre. Und trotzdem ist er ihm nur eine Arznei, die man nimmt, um gesund zu werden und den Körper wieder zu kräftigen, „für die Speisen müssen wir nachher selbst sorgen!“ (W. XII, 31, 1). Dementsprechend kommt auch ALBERTS in seiner Arbeit „HEBBELS Stellung zu SHAKESPEARE“[210] zu dem Ergebnis (p. 78), daß jener sich im Einzelnen diesem so fern wie möglich gehalten, ihn im Ganzen aber nie aus den Augen verloren habe. Für dieses letztere verweisen wir auf seine Schrift, da wir diese ausschreiben müßten, wenn wir HEBBELS Verhältnis zu SHAKESPEARE hinsichtlich seines dramatischen Stils in seiner Totalität untersuchen wollten.[211] Jenes ist ebenfalls richtig;

denn der dramatische Stil HEBBELS im Einzelnen bietet wenig, was auf einen intensiven oder auch nur mittelmäßigen Einfluß SHAKESPEARES hinwiese, so daß wir uns auf einige kurze Ausführungen beschränken dürfen.

Wie SCHILLER und LESSING hat auch HEBBEL schon in seiner frühesten Jugend, schon in Wesselburen, SHAKESPEARE kennen gelernt. Dies geht einmal hervor aus einer erhaltenen Theaterbearbeitung der SCHLEGELschen Übersetzung von „Julius Cäsar", die vielleicht schon in Dithmarschen entstand. In dieser zeigt sich schon HEBBELS Streben nach Vereinfachung, indem er vor allen Dingen darauf bedacht ist, die Bilderfülle SHAKESPEARES zu mindern und allzu verschränkte und ausgesponnene Satzgefüge zu verkürzen.[212] Übrigens muß er auch in Wesselburen schon mit anderen Werken des Dichters nicht nur bekannt, sondern auch vertraut gewesen sein, denn wenn er in Briefen an seinen Freund SCHACHT in ungezwungener Art „Falstaff" (Br. I, 21, 14) und „Hamlet" (ibid. 26, 8) zitiert, so läßt dies darauf schließen, daß ihm SHAKESPEARES Dichtungen zum großen Teil geläufig waren. Im dramatischen Stil tritt diese Bekanntschaft in so früher Zeit noch nicht hervor. Man wird vergeblich im „Mirandola" und im „Vatermord" nach SHAKESPEAREschen Elementen suchen. Das nimmt uns nicht Wunder, wenn wir uns erinnern, daß HEBBEL damals ganz dem Einfluß SCHILLERS unterworfen war. Höchstens könnte man daran denken, daß die Erscheinung der Wortwiederaufnahme, die wir schon im „Mirandola" feststellten, zum Teil auch auf SHAKESPEARE zurückgehen könnte. Doch läßt sich darüber nichts Sicheres sagen, ebensowenig wie über den Einfluß einer Szene des „Othello" auf die Art, wie Gonsula in Gomatzina den Argwohn erweckt, ein Einfluß, den FRIES (p. 10) sogar „stark" wahrnehmen will. Dagegen muß man bemerken, daß die Weise, wie Jago in dem venezianischen Feldherrn den Verdacht gegen Desdemona entstehen läßt, doch zu gebräuchlich ist, als daß HEBBEL hier nicht dem eigenen Gefühl, vielleicht sogar der Erfahrung hätte folgen können. Jedenfalls kann man nichts Bestimmtes über das Verhältnis HEBBELS zu dieser Szene im „Othello" (III, 3), soweit sie bewußtes Vorbild für die im „Mirandola" (26, 3) sein soll, aussagen. Unbewußt mag sie aber eingewirkt haben. Dafür möchten wir ein Kriterium herbeiziehen, das FRIES in seiner äußerlichen Art natürlich gar nicht bemerkt. Jago sagt zu Othello, er halte Cassio für ehrlich, weil: „Men should be what they seem ..." Das soll heißen, Cassio sei unehrlich, weil er unehrlich erscheine.

Digitized by Google

In dieser Harmonie zwischen Form und Gehalt sieht Jago eben eine Ehrlichkeit, ein Ausdruck, der also sehr zweideutig ist, was Othello, Jagos Zweck entsprechend, denn auch sogleich empfindet. Wichtig ist hierbei für uns, daß dies ein ausgemachter Schurke sagt, der von dem, dem er es sagt, für einen Freund gehalten wird. Nun beachte man Gonsulas Worte (28, 13): „Der größte Spitzbube ist im Gespräch der ehrlichste Mann!“ und (28, 28): „Der Bösewicht selbst bemäntelt sich in den Schein der Tugend.“ Dieselbe Ironie wie bei Shakespeare, nur, dem Anfänger entsprechend, etwas derber, haben wir bei Hebbel. Gonsula ist, wie Jago, ein Lump, er scheint aber, wie dieser dem Othello, dem Gomatzina als ein Mann, der es ehrlich meint. Und beide machen die, zu denen sie sprechen, gerade auf das aufmerksam, wodurch sie selbst vor jenen entlarvt stünden, wenn diese nicht durch die Liebe verblendet wären. Wäre das nicht der Fall, so würde sich Othello, da er dann wüßte, daß man durchaus nicht immer scheint, was man ist, seinen Fähndrich etwas näher betrachten, bevor er ihm Glauben schenkt, und Gomatzina würde die Durchtriebenheit des Pfaffen durchschauen, der ihn ja geradezu auf sich selbst und seine Schurkerei hinweist, um dadurch freilich jedes vielleicht noch vorhandene Mißtrauen zu beseitigen. Die Afterwahrheit Jagos und die Wahrheit Gonsulas erfüllen beide die gleichen Zwecke.

Daß sich in der „Judith“ mit ihren langen Reflexionen und ihrem Pathos keine Shakespeareschen Elemente finden, versteht sich von selbst, und der von Werner[213] angemerkte Anklang (64, 6) ist nur deshalb interessant, weil wir aus ihm ersehen, wie in Hebbels Dramen eigene Erlebnisse ein Echo finden, Erlebnisse, die schon eine ganze Zeit zurückliegen können.[214] Dies ist also weniger eine Einwirkung Shakespeares als die eines Erlebnisses, das mit Shakespeare in Verbindung steht. Das ist auch dadurch belegt, daß sich, wie schon gesagt, sonstige Shakespearesche Bestandteile in diesem ersten vollendeten Werk nicht finden. Denn die Behauptung Eckelmanns,[215] die Szene zwischen Mirza und dem Kämmerer (66, 21) stimme in ihrem „urwüchsigen, humorvollen“ Ton mit der „Dienerszene“ — gemeint ist jedenfalls der Pförtner im „Macbeth“ — überein, ist so unsinnig, daß überhaupt nicht ernsthaft auf sie eingegangen werden kann. Der Ton des Kämmerers ist weder urwüchsig noch humorvoll, sondern durchaus der einer pathetischen Bitterkeit. Nur das könnte man gelten lassen — was Eckelmann allerdings gar nicht bemerkt —, daß Hebbel hier den Kontrast

dramatisch verwertet, aber bei weitem nicht in der kraftvollen Art Shakespeares. Von der grausig humoristischen Stimmung, in die uns der gleichmütige Zynismus des Pförtners versetzt, findet sich nichts in der betreffenden Szene der „Judith“. In ihr wird die Wirkung des Augenblicks sogar eher durch das Gespräch des Kämmerers mit Mirza abgeschwächt, besonders darum, weil dieses seinerseits durch den folgenden Monolog der Magd stark an Eindrucksfähigkeit einbüßt. Im allgemeinen hat Hebbel diese Art Kontrastwirkung verschmäht, nur, wo sie der Idee seiner Dichtung förderlich sein kann, macht er von ihr Gebrauch. Das ist nur der Fall in der Artaxerxesszene von „Herodes und Mariamne“. Daß sich sonst heterogene Elemente in Hebbels dramatischem Stil finden, geht ja schon aus dem hervor, was über sein Verhältnis zu Schiller und Lessing dargetan wurde. Weiteres werden wir in dieser Beziehung bei Betrachtung des Dialogs kennen lernen. Das Widerspruchsvolle ist ja überhaupt das Charakteristikum des echten Dramatikers und was die deutschen anbelangt, so gilt von keinem — den einen Heinrich von Kleist ausgenommen — mit mehr Berechtigung als von Hebbel das Wort, mit dem Conrad Ferdinand Meyer seinen Hutten kennzeichnet, wenn er sagt, daß dieser kein ausgeklügelt Buch sei, sondern ein Mensch mit seinem Widerspruch.

Etwas zahlreicher als in der „Judith“ sind Shakespearesche Bestandteile in einigen anderen Werken aus Hebbels erster dramatischer Schaffensperiode. In den „Dithmarschen“ sind nach Werner (W. V, p. XXII) die Gespräche mit dem Narren bis zur Karrikatur shakespeareisierend und Fries hat gewiß recht (p. 11), wenn er speziell an den Narren im „Lear“ denkt. Die Totengräbergeschichten des Hanns Mann (74, 14) sind vom „Hamlet“, namentlich von der ersten Szene des fünften Aktes, berührt worden. Hier dürfen wir, ohne dem Dichter zu nahe zu treten, bewußte Anlehnung annehmen; irgendwie bedeutsam ist dies natürlich für Hebbels dramatischen Stil keineswegs. Denn diese Übereinstimmungen wurzeln in der gleichen Art der behandelten Situation und des Gegenstandes, sprechen also nicht für eine Aufnahme der Shakespeareschen Sprachgestaltung durch Hebbel. Nichtsdestoweniger enthält die „Genoveva“ eine Stelle, die gerade durch diese Besonderheit an den britischen Dramatiker gemahnt. Es sind die Verse, mit denen Golo seinem Herrn den furchtbaren Betrug meldet (2334):

Digitized by Google

„Drum, wie man Mord ruft in das Ohr der Nacht,
Den Schlaf zerreißend, wie man, wenn die Stadt
In Flammen steht, den Strang der Glocke zieht,
Nicht an die Fenster klopft, so ruf' auch ich:
Ihr trefft es nicht zu Hause, wie Ihr sollt!"

Jeder wird hier den Einfluß des Shakespeareschen Stils wahrnehmen und sich fragen, wie plötzlich in einem Werk, in dem im übrigen nur wenig und bei weitem nicht so Augenfälliges an den englischen Dichter erinnert, Verse auftauchen können, die seiner Sprachgestaltung völlig nachgebildet erscheinen. Dies scheint mir ebenso wie die oben erwähnte in der „Judith" aufgenommene Tagebuchstelle, die gelegentlich eines Traumes niedergeschrieben wurde, auf der Mischung von Reflexion und Phantasietätigkeit zu beruhen, die wir in Hebbel bereits feststellten. Elster scheidet in seinen „Prinzipien" (p. 103) beim Verstand die Anlage zum induktiven und zum deduktiven Denken und fügt hinzu: „es ist selten, daß ein und derselbe Geist sich nach beiden Richtungen gleichmäßig auszeichnet". Hebbel ist nun solch ein Geist, eine induktive und zugleich deduktive Persönlichkeit. Dabei haben wir nicht nur den Verstand im Auge, sondern das ganze künstlerische Individuum als solches. Die induktive legt sich in ihren Tagebüchern eine Sammlung an von glänzenden Einfällen, Reflexionen über alle Lebensgebiete, Selbstbeobachtungen usw. Die kombinatorische Phantasie des deduktiven verwertet das früher auf dem Wege der Reflexion Gewonnene für das Kunstwerk an einer dem künstlerischen Gesamteindruck sich glatt einfügenden Stelle. Die zitierten Verse enthalten zwar keine Erinnerung an das Tagebuch, wie die aus der „Judith" angemerkten Sätze; wenn wir aber in Anschlag bringen, daß jene in ihrem geschraubten Pathos vor allem an den Stil der Dramen aus Shakespeares Frühzeit erinnern, und daß Hebbel die „Genoveva" selbst einmal mit „Titus Andronicus" — wie jene das zweite vollendete Drama Hebbels, so dieser das Shakespeares — zusammenstellt (Br. II, 243, 2), so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß sich der oben angedeutete Vorgang abgespielt hat. Daß der feierliche Ton dieser verschränkten Verse psychologisch und künstlerisch seine Berechtigung hat, haben wir bereits bei der Darstellung der Rhetorik auseinandergesetzt.

Die Worte der alten Margaretha (2750): „Denn Bös' ist Gut, und Gut ist Bös'" haben natürlich ihr Vorbild in dem Ausruf der Hexen (Macbeth I, 1): „Fair is foul, and foul is fair." Endlich er-

wähne ich noch die Erscheinung von Dragos Geist. Er entstammt aber nicht, wie bei SHAKESPEARE meist — freilich nicht immer —, nur den erhitzten Sinnen eines Anderen, sondern ist als wirklicher Geist zu denken, wie die Hexen im „Macbeth“ wirklich auftretende Wesen sind. Er dient dazu — was schon hervorgehoben — die Idee des Stückes rednerisch zu unterstreichen. Was FRIES für die „Genoveva“ außerdem noch aus SHAKESPEARE herleitet, ist nicht diskutierbar. Dagegen sei noch auf die Ähnlichkeit hingewiesen, die zwischen den letzten Szenen des ersten Aktes von „Agnes Bernauer“ und der vierten des gleichen Aufzugs von „Heinrich VIII.“ besteht, eine Ähnlichkeit, die namentlich bei einer Aufführung beider Werke, die nur wenige Zeit auseinanderlag, zutage trat.[216]

HEBBEL, der ja überhaupt über eine ausgebreitete Literaturkenntnis verfügte, was die große Selbständigkeit seiner Produktion — ganz im Gegensatz zu LESSING —, trotz oder vielleicht gerade wegen des bisher Betrachteten, in noch helleres Licht setzt, HEBBEL kannte seinen SHAKESPEARE gut. Im Stil aber hat er sich von ihm ferngehalten. Das entsprang, wie seine Theaterbearbeitung des „Julius Cäsar“ beweist, zunächst ganz bewußter Überlegung, bis dann die selbständige Ausgestaltung der SCHILLERschen und LESSINGschen Elemente in ihm den Einfluß des englischen Dichters nicht mehr aufkommen ließ. Bei der Besprechung des „novantiken“ Stils wird auf jenen noch einmal zurückzukommen sein.

Daß der ungebundene Wechsel der Szenerie im „Mirandola“ auf „eine nicht vollständig verarbeitete Lektüre SHAKESPEARES“ zurückgeht, wie WERNER meint,[217] kann ich nicht glauben, wohl aber ist sein Hinweis[218] auf die Dramen des Sturm und Drangs beachtenswert, freilich auch nicht wegen des lockeren Szenenbaus. Dieser ist vielmehr auf die technische Unbeholfenheit des angehenden Dramatikers zurückzuführen. Damit hängt etwas Anderes zusammen, was man vielleicht auf den Sturm und Drang, besonders auf KLINGER zu deuten geneigt ist, wenn man nicht auch hier den Einfluß SCHILLERS annehmen will, den die in Frage stehende Eigenart ebenfalls auszeichnet. Ich meine die szenischen Bemerkungen im „Mirandola“ und im „Vatermord“, die im Gegensatz zu HEBBELS vollendeten Werken, wo sie — mit Ausnahme der „Genoveva“ — nicht eben häufig sind, hier sehr zahlreich vorkommen. Und zwar sind es nicht nur solche, die eine Handlung oder einen Zustand des Redenden ausdrücken, sondern es finden sich auch sogenannte epische Bühnenanweisungen, die etwas bezeichnen, was auf dem Theater nicht

Digitized by Google

wiedergegeben werden kann. Dies ist der Fall im „Vatermord“, wenn Hebbel bei dem Tode des Grafen Arendel vorschreibt (34, 4): „richtet sich noch einmal auf, er erblickt Isabellen, eine Hölle von Erinnerungen scheint in seine Brust zu ziehen, ...“ und wenn es von Fernando heißt (33, 16): „sein Geist scheint abwesend zu sein ...“ In Schillers Jugenddramen können wir dieselbe Erscheinung beobachten.[219] In den „Räubern“ (III, 2) heißt es z. B.: „(Schweizer hat sich unter Moors Rede unvermerkt weggeschlichen, um ihm Wasser zu holen)“. Im „Mirandola“ (12, 18) heißt es ferner: „(macht heftige Bewegung, auf Gomatzina zuzustürzen, hält aber, sich schnell besinnend, ein. . .)“ und (12, 13): „(. . . Beide machen den Damen eine anständige Verbeugung . . .)“. In Klingers[220] „Zwillingen“ wird von Guelfo gesagt (p. 32): „Kniet nieder, spricht in sich, und springt auf,“ ein anderes Mal (p. 73): „erblickt beim Umherschauen sich zufällig im Spiegel“. Nun wird man natürlich nicht behaupten können, daß Schiller oder Klinger hier bewußte Vorbilder für Hebbel waren, zumal, worauf wir gleich zu sprechen kommen, ein ganz sicherer Anhaltspunkt für Hebbels Kenntnis der Stürmer und Dränger in der Wesselburner Zeit nicht erbracht werden kann. Auch die übrigen, ein Tun oder einen augenblicklichen Zustand des Sprechenden wiedergebenden Bühnenanweisungen, die oft, wie auch bei Schiller, ganz in dem pathetischen Ton des Stückes selbst gehalten sind — so, wenn es von Gomatzina heißt (19, 12): „schießt einen Blick glühender Liebe auf sie“, eine Bemerkung, die ja auch novellistischen Charakter trägt — lassen keineswegs den Schluß auf eine überlegte Nachahmung zu. Aber auch die unbewußte Einwirkung Schillers oder Klingers darf nicht allein angenommen werden. Denn die große Zahl der Bühnenanweisungen ist doch wohl — und das gilt nicht bloß für die epischen, sondern, wenn auch weniger, für die übrigen — ebenso wie die schon erwähnte lose Verbindung der Szenen in den beiden Jugendfragmenten auf die dramatische Unsicherheit des werdenden Poeten zurückzuführen. Der junge Hebbel ist noch nicht fähig, alles das, was ihn im Innern bewegt, in dialogisch-dramatischer Form auszuprägen und greift deshalb zu dem Auskunftsmittel der breit erzählenden szenischen Anweisung. Doch muß hier auch an Zschokkes „Abällino“ erinnert werden, der durch seine Verbindung von epischer und dialogischer Darstellung Hebbel zu den ausführlichen Bühnenanmerkungen angeregt haben mag. Daß wenigstens auf ihren Ton Schiller nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt hat,

Digitized by Google

kann nach dem, was über die Stellung des „Mirandola“ zu ihm auseinandergesetzt worden ist, nicht zweifelhaft sein.

Wie steht es nun mit dem Sturm und Drang? Wir dürfen zunächst folgendes sagen: Hat HEBBEL irgend einen dieser Literaturperiode angehörenden Dramatiker gekannt, läßt sich dies durch ein Kriterium erweisen, das sich nicht auf die Bühnenanmerkungen bezieht, so ist danach der Schluß erlaubt, daß auch jene irgendwie Spuren dieser Kenntnis des Dichters tragen, weil sie gerade bei den Stürmern und Drängern zahlreich und charakteristisch sind. Ich glaube nun bis zur großen Wahrscheinlichkeit aus einem Vergleich beider Stücke in einzelnen Punkten nachweisen zu können, daß HEBBEL zur Zeit der Abfassung seines „Mirandola“ KLINGERS „Zwillinge“ nicht unbekannt waren. Stilistische Verwandtschaft wird hier nicht in Anrechnung gebracht werden können, weil diese immer auf SCHILLERS „Räuber“ zurückgehen kann. Dagegen scheinen mir durch einzelne gleichartige Situationen die Beziehungen beider Werke zueinander sehr möglich gemacht. Die erste Szene des zweiten Aktes vom „Mirandola“, das Gespräch zwischen Flamina und ihrer Mutter, das stilistisch, wie wir schon erwähnt haben, von LESSING beeinflußt ist, erinnert, was die Situation betrifft, nicht an den sechsten Auftritt des zweiten Aktes von „Emilia Galotti“, vielmehr an den ersten des vierten Aufzugs der „Zwillinge“ (p. 65ff.). Hier wie dort wird ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter dargestellt, hier wie dort wartet diese in banger Sehnsucht auf die Rückkehr des Geliebten, während allerdings das Wesen Isabellas sehr viel strenger ist als das Amaliens, die noch ahnungsvoller ist als Camilla. Will diese kein helles Kleid anziehen, sondern nach ihren Gefühlen lieber schwarz gehen, so hat Isabella an ihrer Tochter auszusetzen, daß sie immer „ernst und schweigend“ (15, 9) ist. Eine ähnliche Verwandtschaft besteht zwischen „Mirandola“ II, 4 und den „Zwillingen“ ebenfalls II, 4. Wie Gomatzina der Braut seines Freundes entgegentritt, die er liebt, wie Flamina den Grund seiner Unruhe nicht begreift, so liebt Guelfo die Braut seines Bruders, so hat auch Camilla kein Verständnis für den Zustand höchster Erregung, in der jener sich befindet, bis er sie umfängt und küßt. Aus dem bisher Gesagten erkennt man schon die gleiche Gruppierung der Personen in beiden Stücken, nur daß bei HEBBEL keine dem alten Guelfo entsprechende Persönlichkeit vorhanden ist. Isabella aber entspricht Amalie, Flamina deren Tochter Camilla, Mirandola dem Fernando und Gomat-

Digitized by Google

zina der Hauptperson des Klingerschen Dramas, Guelfo. Danach fehlt im „Mirandola“ allerdings der Vertraute, der dem Guelfo in Gestalt des Grimaldi zur Seite steht. Wie aber aus dem erhaltenen Plan zum „Mirandola“ ersichtlich ist, hatte Hebbel ursprünglich die Absicht, einen Freund des Gomatzina einzuführen, den er Danli nennt. Und dieser entsetzt sich genau so, wie Grimaldi, vor der frevelhaften Leidenschaft seines Freundes. Hebbels Szenar notiert für die „Eilfte Scene“ (5, 12): „Gomatzina entdeckt ihm das Geheimniß. Danli schaudert zurück.“ Und Grimaldi ruft aus (p. 57): „Hast du beschlossen, was ich in diesem fürchterlichen Blicke lese, so ziehe dein Schwert und tödte mich.“

Unwahrscheinlich ist es also nicht, daß Hebbel wenigstens Klinger schon in Wesselburen kennen gelernt hat. Dafür möchte ich noch auf einen Umstand hinweisen, dessen schon gelegentlich des Schillerschen „Cosmus von Medici“ Erwähnung getan ist: sowohl die „Zwillinge“ wie Leisewitzens „Julius von Tarent“ behandeln den Brudermord und im Jahre 1831 schreibt Hebbel die gleichnamige Novelle der „Brudermord“. Die zahlreichen Bühnenanweisungen in den „Zwillingen“ können daher immerhin auch auf die des „Mirandola“ miteingewirkt haben.

Mehr als ein Zeugnis für Hebbels frühe Belesenheit ist die Ähnlichkeit des „Mirandola“ mit dem Klingerschen Werke nicht, weil der Verfasser von „Sturm und Drang“ für Hebbels späteres Schaffen gänzlich bedeutungslos ist. Für die Gestalt des Golo in der „Genoveva“ auf Guelfo zu verweisen,[221] zeugt deshalb von so großer Verständnislosigkeit, weil Golos monologischer, in Wirklichkeit dialogischer Charakter, den er allerdings mit dem Klingerschen Helden teilt, durchaus aus dem damaligen Seelenzustand seines Schöpfers geboren ist und irgendwelche Anklänge an die „Zwillinge“ in stilistischer Beziehung nicht vorhanden sind.

Auch die übrigen Stürmer und Dränger haben, was die Stilgestaltung von Hebbels Drama angeht, geringe Bedeutung für unseren Dichter. Doch muß zunächst noch einiges über Mahler Müllers Verhältnis zur „Genoveva“ gesagt und die Frage wenigstens berührt werden, ob Hebbel dessen Schauspiel „Golo und Genovefa“ gekannt hat, das im dritten Bande von „Mahler Müllers Werken“ abgedruckt ist.[222] Werner verneint die Frage (W. I, p. XXXI) und beruft sich auf Hebbels Auseinandersetzung im Tagebuch vom Februar 1839 (Tb. I, 1475), die sich auf die Teile des Müllerschen Werkes beziehen, die im ersten Bande der Werke, in der Idylle

Digitized by Google

„Ulrich von Coßheim“ und im zweiten Bande unter dem Titel „Die Pfalzgräfin Genovefa“ stehen. Das spricht nun allerdings für Werners Ansicht; denn es ist immerhin sehr merkwürdig, daß sich Hebbel, wenn er „Golo und Genovefa“ gekannt hat, über dieses nicht äußerte, dagegen an die beiden anderen, recht kurzen Darstellungen des Stoffes durch Müller weit ausschauende Betrachtungen knüpfte. Werner erklärt sich Hebbels Unkenntnis des großen Werkes dadurch, daß in den Münchner öffentlichen Bibliotheken immer nur zwei Bände zugleich ausgegeben wurden. Dagegen ließe sich aber doch einwenden, daß Hebbel den ersten Band bereits im Juli 1838 in Händen gehabt haben muß (Tb. I, 1258), die Müllerschen Werke also zweimal forderte, demgemäß auch den dritten Band gelesen haben kann. Dafür möchte ich nun noch einiges andere beibringen, ohne natürlich auch hier mit Gewißheit Behauptungen aufstellen zu wollen. Die Verwundung Siegfrieds in dem Müllerschen Stück und seine Bitte an den Vetter Carl, dies Genoveva zu verheimlichen, oder wenn er es erzählte, hinzuzufügen, daß der Gatte außer aller Lebensgefahr sei, findet sich bei Hebbel ganz ähnlich in der Tristanepisode (III, 8). Tiecks Einfluß kann hier nicht in Frage kommen, da in seinem großen romantischen Schauspiel dieser Zug fehlt. Und dann möchte ich noch auf ein Wort hinweisen, das einige Male in dem Müllerschen Werk auftritt und das Hebbel sehr oft und in den verschiedensten Bedeutungen anwendet.

Mathilde sagt zu Golo (p. 206): „Knirschest, frißt Dir die Nägel ...“, p. 279: „Was seufzest, knirschest, weinst?“, p. 383 beschreibt ein Franziskauer ihren Todeskampf mit den Worten: „... Seht, wie gräßlich sie jetzt knirscht.“ In Hebbels dramatischer Produktion treffen wir dies Wort zuerst „Genoveva“ 2096: „Ich knirschte“, 3186: „Ich knirsche, dennoch trink' ich!“, 3465: „Gen Himmel knirschend.“ Und die Wahrscheinlichkeit, daß dies Wort gerade den Müllerschen Einfluß verrät — es findet sich ja auch bei Tieck, wofür man Sanders vergleiche, und bei Schiller, z. B. „Räuber“ III, 1: „Knirsche nur mit den Zähnen ...“[223] —, wird dadurch erhöht, daß Hebbel es im Tagebuch gerade an der Stelle zum ersten Mal anwendet, wo er von Mahler Müller spricht, und wo es heißt (Tb. I, 1475, 71): „Aber das erdrückende Bewußtseyn der Unwürdigkeit macht den großen Entschluß für das knirschende ... Gemüth zu schwer.“[224]

Für die „Genoveva“ kann insofern noch die Sturm- und Drang-

Digitized by Google

periode von Bedeutung gewesen sein, als in ihr die Bühnenanweisungen sehr zahlreich sind, ja gelegentlich wohl sogar epischen Charakter tragen, so wenn es von Golo heißt (2583): „Stürzt, tief erschüttert, auf die Knie“, oder 3448: „Will sich erheben, aber starre Wuth fesselt ihn an die Bank.“ Doch muß hier, worauf wir später noch eingehen werden, auch etwas Anderes, in der dichterischen Persönlichkeit Wurzelndes, berücksichtigt werden.

7. Heinrich von Kleist.

Viel aufschlußreicher stellt sich uns Hebbels Verhältnis zu dem Dichter dar, mit dem zusammen er sich, wie Schiller und Goethe auf dem Weimaraner Standbild, in den Besitz des Ruhmeskranzes teilt, den das 19. Jahrhundert für seine beiden größten Dramatiker zu vergeben hat, zu Heinrich von Kleist. Gerade weil beide zwei Gipfelpunkte nach der Zeit der Klassik bezeichnen, weil beide unablässig um den dramatischen Stil ringen, gerade darum wird es hier zu untersuchen von besonderem Interesse sein, ob sich in der Sprachgestaltung Beider Elemente finden, die den Schluß auf eine innere Verwandtschaft Hebbels und Kleists gerechtfertigt erscheinen lassen. Den Novellisten Kleist mit dem Novellisten Hebbel zu vergleichen, hat schon in einer sehr lehrreichen Arbeit Henrietta K. Becker unternommen,[225] die zeigt, wie viel Hebbel in der Technik der Erzählung von Kleist gelernt hat und die auch sonst viele verwandte Punkte der inneren und äußeren Form hervorhebt, ohne aber dabei auf das innere Wesen beider Dichter einzugehen. Ebenso ausführlich die dramatische Produktion dieser zu vergleichen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein; es wird sich vielmehr für uns nur darum handeln, etwaige übereinstimmende stilistische Kunstmittel aufzudecken, ganz abgesehen davon, daß eine weiter ausgreifende Untersuchung kaum so ergebnisreich sein würde, wie Beckers Vergleich der Novellen, weil Hebbels Wort zu recht besteht (Br. V, 220, 4), daß Kleist direkt auf ihn gewirkt habe, „wenn auch nicht auf meine Dramen, sondern auf meine Erzählungen“.

Darum ist zunächst die Behauptung von Fries (p. 31) zurückzuweisen, die kleinen Monologe, die sich im Gegensatz zu den vorhergehenden Dramen in Hebbels „Nibelungen“ finden, seien der Einwirkung Kleists zuzuschreiben. Davon kann gar keine Rede sein, weil sich dies, wie wir später sehen werden, aus Hebbels

Digitized by Google

innerer Entwicklung erklärt. Auch was von FRIES sonst an Anklängen — es ist selbst bei ihm sehr wenig — angemerkt wird,[226] ist völlig bedeutungslos, weil wir ja schon aus HEBBELS Hamburger Vortrag „Über THEODOR KÖRNER und HEINRICH VON KLEIST" wissen, daß ihm KLEISTS Werke wohl vertraut waren, dafür kleiner Übereinstimmungen also nicht mehr als Zeugnis bedürfen. Auch was sonst an einzelnen Ähnlichkeiten die Erinnerungen an den märkischen Dichter wachrufen könnte oder was von anderer Seite angeführt worden ist, erscheint zu geringfügig, um als stilistische Einwirkung gelten zu können, ist außerdem meistens in der gleichen Situation begründet.[227] Wir dürfen uns daher auf den Nachweis der Eigenheiten der KLEISTschen Sprache in den Dramen HEBBELS beschränken.

Bekannt ist die große Wirkung, die KLEIST durch die antikisierende Nachstellung der Beiwörter erzielt.[228] Dies findet sich auch bei HEBBEL, sowohl im Vers wie in der ungebundenen Sprache. Schon im „Mirandola" heißt es (17, 6): „Also darum bist Du die Tochter, die einzige, des tapfern Don Angelo." 22, 15: „... die Kirch, die allein seligmachende, hat Trost für alle Wunden." Und im „Vatermord" 31, 18: „Jetzt ist Zeit zu sterben, da dich dein Sohn, dein einziger, verläßt!"

In der „Genoveva" findet sich diese Stileigenheit sehr oft. 63:

„Dann will ich meinen Harnisch von mir tun,
Den rasselnden, und will mich ..."

253:

„Und macht's Dich selig, daß Dein armes Kind
Des Vaters ersten Blick, den segnenden,
Entbehren muß. ..."

704:

„Läg' ich zu ihren Füßen jetzt, ein Klump,
Ein rauchender, von Knochen ..."

1192:

„Ein Licht, ein unverschämtes, in der Hand
Naht er, ..."

1258:

„Der Brief,
Der unvernünft'ge, ward zum Plauderer."

2057:

„... und ein höheres
Gefühl, das alle Beide lind vereint,
Ein uranfänglich-allumfassendes,
Zog, wie auf Wogen, tief und tiefer mich
Hinunter in die Nacht, wo man vergißt."

Digitized by Google

2393:

„Nicht wahr, ein Sänger kam,
Ein goldgelockter, in mein stilles Schloß."

3020:

„Kehrst Du zurück
Und hast nicht einen Augenblick geschwankt,
So ist mein Tressenrock, mein neuer, Dein."[229]

Während Kleist für die derart gebrauchten Beiwörter die Partizipia bevorzugt, halten sich bei Hebbel diese und die Adjektiva die Wage. So häufig wie bei Kleist ist diese stilistische Eigenart bei Hebbel nicht, aber wie bei jenem wird sie fast ausschließlich zum Ausdruck der seelischen Erregung verwandt, weil sie an sich pathetisch wuchtig wirkt, also in dem rhetorischen Element Hebbels wurzelt. In diesem, wenn auch in einem etwas besonders gefärbten, ist auch eine andere rhetorische Figur begründet, der Chiasmus. Er ist für Kleist ja so besonders bezeichnend[230] und stellt sich bei Hebbel zahlreicher ein als die eben betrachtete stilistische Eigenheit. Wieder steht die „Genoveva" obenan. 674:

„Leicht habt Ihr mich, Gott habt Ihr schwer gekränkt!"

1187:

„Ein Brief! Du wirst es seh'n, sie küßt den Brief,
Weil sie ihn selbst nicht küssen kann."

1569:

„Zurück! Und ehrst Du nicht das Weib in mir
So ehr' in mir die Mutter, denn ich bin's."

1968:

„Ich heiß' nicht Siegfried, bin der Richter nicht."

2041:

„. . . Sie sah
Nur meine Wunden, ihre nur sah ich."

2089:

„Mißfällt's Dir, daß Du mir gefällst?"

2101:

„. . . Wenn Du's nicht thust, so thut er's selbst."

2167:

„. . . doch wenn er erwacht,
Erwacht sein Liebesgram mit ihm."

2243:

„. . . Es wohnt kein Edelmann im Haus,
Auch kein gesunder Mensch, ein Krüppel nur,
Der von den Reichen sich bezahlen läßt,
Daß er umsonst den Armen geben kann."

Digitized by Google

2481:

„Nach Lichtern griffen Balthasar und Hans,
Der Caspar schwur dem Drago Mord und Tod.“

2649:

„Ich seh' sie lächeln, weinen seh' ich sie.“

2901:

„Nicht früher thust Du's, später thust Du's nicht.“

3127:

„Der Henker ist ein Mann, der alles kann,
Ich aber bin der Henker nicht.“

3173:

„. . . Wenn Nichts ihn reut,
So reut ihn dieß.“

3327:

„Nicht, weil ich sündigte, erleid' ich dieß,
Ich leide es, weil ich der Sünde mich
Geweigert habe.“

3350:

„Als ich mein Kind
Dem Tod entgegentrug. Jetzt hab' ich Kraft,
Zu flieh'n, denn jetzt entführe ich's dem Tod.“

3480:

„Die Todte kannst Du nicht
Erwecken, schone d'rum den Lebenden.[231]

Wie bei Kleist, so tritt der Chiasmus auch bei Hebbel in drei Formen auf, als kreuzweise Stellung von zwei Paaren von Worten oder von Wortgruppen, als Chiasmus entsprechender Satzteile und endlich ganzer Sätze, und wie Kleist gebraucht Hebbel sie auch bei der Wiederaufnahme der Worte einer Person durch eine andere (z. B. Herodes 1845, Agnes 172, 19). In den Fragmenten ist der Chiasmus gar nicht vorhanden und auch in den in ungebundener Sprache geschriebenen vollendeten Werken ist sein Vorkommen nur geringfügig im Vergleich zu den im Blankvers geschriebenen. Auffällig ist es, daß der Chiasmus besonders häufig in der „Genoveva“ ist. Das könnte vielleicht den Gedanken nahelegen, daß Hebbel ihn unbewußt als Kunstmittel verwendet, weil er bei Kleist gesehen hatte, welchen lebhaften Nachdruck der Gedanke dadurch erhält, daß er in der Form des Chiasmus geäußert wird. Eine solche unbewußte Nachbildung — von einer bewußten darf bei Hebbels vollendeten Werken, wie mehrfach angedeutet, überhaupt nicht geredet werden — möchte ich jedoch nicht annehmen, zum mindesten nicht als n o t w e n d i g annehmen. Nicht

Digitized by Google

darum, weil Hebbel selbst, wie schon aus der angeführten Briefstelle ersichtlich ist, den Einfluß Kleists für seine dramatische Produktion ablehnt: der Dichter, auch der, der sich über alles Rechenschaft zu geben sucht, was in seinem Inneren in Wirksamkeit tritt, vermag das Unbewußte in sich doch nicht immer mit dem grellen Strahl der Reflexion zu durchdringen. Vielmehr einmal darum, weil der Chiasmus sich auch bei anderen deutschen Dichtern findet, wie bei Klopstock, den Stürmern und Drängern,[232] Schiller Goethe und Hölderlin.[233] Wenn bei ihnen auch nicht so zahlreich wie bei Kleist, so braucht doch jedenfalls die in Frage stehende stilistische Eigenheit nicht ausschließlich auf diesen zurückzugehen. Vor allem darum, weil diese rhetorische Figur der Natur Hebbels sehr entspricht, genau so wie die antikisierende Nachstellung der Epitheta und deshalb eine Beeinflussung irgend einer Art nicht vorhanden zu sein braucht. Fördernd indessen ist das Ergebnis, daß die Anwendung des Chiasmus durch Hebbel seine Wesensverwandtschaft mit Kleist bloßlegt, ob dieser nun einen mittelbaren Einfluß auf ihn ausgeübt hat oder ob dies nicht der Fall gewesen ist. Der Chiasmus wird zum größten Teil von den dramatischen Personen nur im Affekt gebraucht und entspringt ebenso dem rhetorischen Element in beiden Dichtern, wie er rednerische Wirkung erzeugt. Aber es ist eine Rhetorik, die nicht mit jener Gewichtigkeit einherschreitet, die jener verliehen ist, die durch die Nachstellung der Beiwörter hervorgebracht wird. Es ist eine antithetische Rhetorik, die nicht dem Zustand der begeisterten Hingabe, vielmehr einem Kontrastzustand, einer Lessing verwandten dialektischen Energie entstammt, die durch den Gedanken, der wiederum von ihr die lebendige Form erhält, zum Pathos gesteigert wird. Wie der Chiasmus, in dem sich also Gedanke und Form wechselseitig befruchten, den Gegensatz zweier Stilprinzipien offenbart, so offenbart er uns gerade dadurch zugleich den wesentlichen Zug in der Verwandtschaft zwischen Kleist und Hebbel. Es ist die in beiden fortdauernd wirkende Fülle von Gegensätzen, wie wir sie für unseren Dichter durch die Angabe der Grundelemente seines Stils bereits aufgezeigt haben und wie sie sich, nur in anderer Verteilung, auch bei Kleist findet. Die innere Ruhelosigkeit dieser beiden Dichterindividuen tritt auch in ihrem dramatischen Stil zutage, nicht zum wenigsten durch die angedeuteten kontrastierenden Elemente. Hier sind ferner auch die in reicher Zahl vorhandenen Hyperbeln zu erwähnen, in deren Gebrauch Kleist und Hebbel

einander nichts nachgeben. Auf diese kann aber erst bei Besprechung des HEBBELschen Dialogs eingegangen werden, da sie zu sehr HEBBELS Eigenstes ausmachen, um sie schon hier zu besprechen.

Auch das Bestreben, der Sprache durch eine eigentümliche Wortstellung eine besondere Farbe zu verleihen, das gelegentlich zur Wort- und Satzverschränkung[234] führt, teilt HEBBEL mit KLEIST. Schon früh weicht er von der gewöhnlichen Wortfolge ab und hebt besonders wichtige durch ihre Stellung im Satze hervor, wodurch dem Prosastil ein gewisser Rhythmus verliehen wird. So heißt es etwa im „Mirandola“ (18, 19): „Wissen Sie denn nicht, daß dies Leben eine traurige Einöde ist, die gereinigt werden muß von dem überirdischen, göttlichen Funken der Liebe?“; ferner 18, 31: „O, kleine Seelen, denen gleich schwindelt, wenn einmal ein kräftiger Hauch sie hinaufführen möchte auf die Höhen der Menschheit! O wohl ist es wahr, — hätte der Wurm auch des Adlers Flügel — — er bliebe dennoch liegen im Staube.“ Und im „Vatermord“ 31, 15: „Gott, wo soll ich finden meinen Sohn!“, 32, 5: „. . . der Uhu ist's, der liebäugelt mit der Mitternacht!“, 35, 11: „. . . denn er ist gefallen von der Hand seines Sohnes“, 35, 21: „Gott, Gott, ich bete dich an im Staube.“ Hier wird der Rhythmus dadurch erlangt, daß das Verbum, vor allem im Nebensatz, nicht an das Ende des Satzes gestellt wird. HEBBEL wendet dieses Mittel, namentlich im „Mirandola“, nur selten an und daher dürfen wir nach einem literarischen Vorbild fragen. KLEIST kommt hier nicht in Frage, da wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob HEBBEL schon in Wesselburen mit ihm bekannt wurde. Wohl aber müssen wir an SCHILLER denken; es kann aber auch Einwirkung von KLINGERS „Zwillingen“ sein, der gerade in diesem Drama durch die Wortstellung große Wirkungen erreichte.[235] Aus SCHILLER führe ich an „Räuber“ I, 2:[236] „. . . Wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen“, aus KLINGERS „Zwillingen“ (I, 2):[237] „. . . aber nieder stieß ich den flüchtigen Springer im Grimm“. Neben dieser Art von Wortstellung tritt aber schon im „Mirandola“ eine andere auf, die uns weit mehr an KLEIST erinnert, der aber nicht Vorbild gewesen sein kann. Die Erscheinung, die wir hier im Auge haben, die Trennung zusammengehöriger Wort- und Satzteile, die Wort- und Satzverschränkung also, fließt aus HEBBELS eigenem Dichtercharakter, ebenso wie eine andere der noch nicht erwähnten

KLEISTschen Stileigenheiten, die Partizipialkonstruktion,[238] und ist aus der inneren Unruhe des Dichters zu erklären, der sich überhastet. Im „Vatermord“ heißt es (31, 21): „Warum fliehst Du Deine Mutter, Du Ebenbild Deines treulosen, aber noch feurig geliebten Vaters, Du einziger Trost in meinem Kummer, wie der Pfeil den Bogen, welcher ihm die Kraft verleiht!“ Aus der „Genoveva“ merke ich an (677):

„Dies alles, wie ein trunk'ner Steuermann
Mutwillig zwischen Klippen treibt sein Schiff,
Statt es vorbeizulenken, setztet Ihr
Um eine Thorheit tollkühn auf das Spiel.“

1364:

„Ich war inzwischen krank, und, daß ich's nur
Bekenne, unzufried'ner, wie noch je,
Mit meiner Arbeit, fing' ich vier Mal sie,
Vernichtend das Geschaff'ne wieder an.“

1590:

„Dann war's ein Mord, den Du an mir begingst,
Als Du, den Schauder, der Dich warnte, feig
Erstickend, ihm, weil er der erste warb,
Die Hand gereicht zu einem ew'gen Bund.“

2154:

„Ja, und breitetest
Die Arme, als das spitzige Geweih
Den Leib Dir aufriß, wie umschlingend, aus.“

2919:

„Daß er . . .
Die Wage von sich schleudert, und zugleich
Den Blitz.“

3201:

„Nun, da muß ich fort,
Daß ich die Hündin töte und den Wolf.“

Im Prolog zum „Diamanten“ findet sich diese Wortverschränkung um des Reimes willen (117):

„Mir scheint's ein wunderlicher Greis!
Ehrwürdig ist sein Haupt, und weiß.“

In dem sonst so abgeklärten Stil des „Gyges“ finden sich zwei sehr charakteristische Beispiele für die Satzverschränkung (716):

Digitized by Google

„Dann stürzt' ich hin, allein das thäte Nichts,
Denn im Verröcheln würde ich den Ring
Noch einmal drehen und zu ihren Füßen,
Mein Auge zu dem ihrigen erhebend
Und ihre Seele, wie die meine wiche,
Aus ihren Blicken durstig in mich saugend,
Verhaucht' ich meines Odems letzten Rest!"

961:

„Hast Du mir nicht sogar,
Als säßest Du, die Lilie in der Hand,
Noch unter dem Plantanenbaum wie einst,
Den einz'gen Kuß versagt, um den ich bat."

Von sonstigen Kleistschen Stilbesonderheiten seien hier zunächst der transitive Gebrauch intransitiver Verba und das Fortlassen des „als" bei prädikativen Substantiven angemerkt.[239] „Genoveva" 92:

„Ich dank' Euch dies Vertrauen, edler Graf."

103:

„Ich lächle Deinen Reden, junger Thor."

265:

„Doch zögerst Du, so fleh' ich Dich vielleicht."

1592:

„Weil er der Erste warb."

Nur noch in den „Nibelungen" findet sich dieser Gebrauch der intransitiven Verba (1717):

„Auch sollten Dir
Die Sterne reden . . ."

In diesem letzten Beispiel hat Hebbel auch den ethischen Dativ angewandt, den Kleist so häufig anwendet.[240]

Die Häufung Kleistscher Stileigenheiten in der „Genoveva" ist so auffallend,[241] daß die Annahme einer unbewußten Einwirkung, der natürlich die inneren Elemente Hebbels entgegenkamen, doch nicht schroff abzuweisen ist, vor allem, wenn wir bedenken, daß sich Hebbel zur Zeit des inneren Werdens der „Genoveva" viel mit Kleist beschäftigte. Das wird ersichtlich aus markanten lapidaren Sätzen im Tagebuch und aus einem Brief an Elise. Da heißt es: „Kleists Arbeiten starren von Leben" (Tb. I, 1536), ein Ausspruch, der uneingeschränkt — wir denken an Paul Heyses Wort von Hebbels Phantasie, die unterm Eise brütet, nur daß wir damit keinem Tadel Ausdruck geben wollen — ebenfalls auf Hebbels dramatische, epische und zum Teil auch lyrische Dichtung An-

Digitized by Google

wendung findet. Der Hamburger Freundin ruft er voll Begeisterung zu (Br. I, 360, 29): „Les't das Käthchen von Heilbronn, von dem gewaltigen, herrlichen, unglücklichen KLEIST, den Niemand lobte, nicht einmal GOETHE, was ihm Gott verzeih", Worte, die beweisen, wie tief der märkische Dichter Wurzel in HEBBELS Herzen gefaßt hatte. Man beachte übrigens die Beiwörter, mit denen er seinen großen Vorgänger auf dem Gebiete der dramatischen Kunst kennzeichnet. Die ersten beiden gelten dem Künstler, das letzte dem Menschen KLEIST, dessen innere Zerrissenheit seine Werke wiederspiegeln. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, daß es auch zum großen Teil der Pessimismus KLEISTS war, der ihn HEBBEL teuer machte, gerade in der Münchner und der zweiten Hamburger Zeit, da sich seine Überzeugung von der Tragik des Universums immer mehr befestigte, auf der man jüngst das System seiner gesamten Weltanschauung aufgebaut hat[242] und die auch den Grundstoff für die dramatische Schöpfung HEINRICH VON KLEISTS hergibt.

Aus diesem Pessimismus geht bei KLEIST auch jene Ironie hervor, die MINOR in seinen „Studien zu HEINRICH VON KLEIST" aufgedeckt[243] und die für den Novellisten HEBBEL HENRIETTA BECKER dargetan hat.[244] Diese Ironie besteht aber nicht darin, daß die handelnden Personen etwas als unmöglich voraussetzen, was zuletzt auf ganz natürlichem Wege wirklich geschieht.[245] Das scheint mir nicht präzis ausgedrückt. Sondern darin, daß das, was jene als unmöglich hinstellen, bereits geschehen, nur von ihnen nicht gekannt ist. Diese Unterscheidung ist nötig, denn wenn z. B. Kunigunde im „Käthchen von Heilbronn" ausruft (264, 1): „Bei Gott und wenn's des Kaisers Tochter wäre!" so liegt die Ironie darin, daß Käthchen wirklich die Tochter des Kaisers ist, wenn dies auch Kunigunde und mit ihr der Hörer erst später erfährt. Noch klarer wird dies an einem Beispiel aus dem „Zerbrochenen Krug". Walter sagt zu Adam (821):

„Wenn Ihr selbst
Den Krug zerschlagen hättet, könntet Ihr
Von Euch ab den Verdacht nicht eifriger
Hinwälzen auf den jungen Mann, als jetzt."

Hier weiß oder ahnt der Hörer wenigstens, daß es tatsächlich Adam ist, der den Krug zerschlagen.

Auch in HEBBELS dramatischer Produktion treffen wir diese Ironie in der an dem Beispiel aus dem „Zerbrochenen Krug" veranschaulichten Form. Und zwar zuerst wiederum in der „Geno-

Digitized by Google

veva“. Das beweist, daß die in Frage stehende Stileigenheit durchaus nicht an das analytische Drama gebunden zu sein braucht, wie es bei KLEIST der Fall ist. Wir haben schon anläßlich der HEBBELschen Rhetorik auf die rednerische Ironie hingewiesen, die in vielen Aussprüchen des Grafen Siegfried verborgen liegt, als er die Mitteilung von dem vorgegebenen Ehebruch Genovevas erhält. Mit der KLEISTschen Art der Ironie stattet HEBBEL ihn ebenfalls an dieser Stelle aus. Wenn er nach Golos Bericht „stolz“ — auch in dieser Bühnenanweisung liegt eine bittere Ironie des Dichters — meint (2369):

„Ich bin ein Mann und hab'
Als Mann ein Recht auf ein getreues Weib!
Und fass' ich dies, mein Recht und ihre Pflicht
In ein Gefühl zusammen: frei und stolz
Möcht' ich da sagen: Wer so sprach, der log“,

so bekundet er durch die Wunschform dieses Ausspruchs — er möchte es sagen, aber er sagt es nicht — seinen Unglauben an eine Sache, an die zu glauben er eine heilige Verpflichtung hätte. Er ist nach Golos Bericht von Genovevas Schuld überzeugt, er hält es nicht für möglich, daß Golo ihn täuschen wolle und gerade das ist der Fall! HEBBEL hat die Ironie in höherem Maß zur Kennzeichnung seiner Charaktere benutzt als KLEIST. Wie aus dem zitierten Beispiel, erhellt dies aus anderen Worten des Pfalzgrafen, die jenem unmittelbar folgen (2386):

„. . . was ein Mann zu thun vermag,
Das sagt die Ahnung in der Brust mir an,
Und die spricht jetzt mit tausend Zungen: nein!“

Nämlich „nein“ auf die Frage, ob Golo log, die sie gerade bejahen sollte. Diese Worte sind nur ein stärkerer und positiverer Ausdruck der zuerst angeführten Stelle. Ein weiteres Beispiel für die Ironie zeigt, wie Siegfried immer tiefer in das Meer des Irrtums versinkt (2407):

„Auf einen Drago fällt die Lüge nicht,
Und käme sie aus eines Tollen Hirn.“

Gerade aber einen Drago erwählte sich die Lüge zum Werkzeug. Die Ironie und mit ihr die Schuld Siegfrieds wird noch verstärkt, wenn wir uns der Worte erinnern, die er zu Anfang des Werkes beim Abschied zu Genoveva sagt (154):

„Dieß fehlt dem Mann noch, wenn ihm Nichts mehr fehlt,
Daß er das Weib nicht kennt, so wie sie ist.“

Im „Rubin“ will der Juwelier dem armen Assad den begehrten Edelstein geben (305),

„Wenn Dir der Kalif
Die Krone aufgesetzt hat! Eher nicht!“,

d. h. genau so wenig wie Assad jemals Kalif werden wird, genau so wenig wird er ihm den Stein geben. Und doch geschieht jenes und der Kalif tritt freiwillig seine Krone an Assad ab, was Soliman als unmöglich ansah. An dieser Stelle ist die MINORsche Definition am Platz, weil es sich um das zukünftige Eintreten eines Ereignisses handelt.

In „Kriemhilds Rache“ endlich glaubt Rumolt die Hunnenkönigin einer Handlungsweise nicht fähig, die sie doch begangen (3358):

„Und thöricht wär's, zu glauben,
Daß sie den zweiten Mann beredet hätte,
Für ihren ersten Thron und Kopf zu wagen:
Das widerspricht sich selbst und ist zum Lachen.“

8. Goethe und die Romantik.

Zu Beginn des Jahres 1837 trat HEBBEL vor den Thron der ewigen Macht mit der Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Zugleich verkündet er sein Evangelium von der Kunst: „. . . alles Höchste, in welchem Gebiet es auch sey, erscheint, und wird selbst durch den geweihtesten Priester vergebens gerufen . . .“ (Tb. I, 552); „. . . es gibt Augenblicke, wo der Mensch durch That oder Wort sein Innerstes und Eigentümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu bethätigen. Dieß ist es, was . . . GOETHE unter Naivität versteht,“ heißt es ein halbes Jahr später (Tb. I, 868). Die Erkenntnis, die in diesen Worten ausgedrückt ist, daß der Dichter schaffen muß, einer inneren Notwendigkeit gehorchend, eine Erkenntnis, die schon verschiedentlich als maßgebend für HEBBEL hervorgehoben worden ist, wird in ihm, das hat bereits WERNER in einem Aufsatz „HEBBEL und GOETHE“ betont,[246] durch GOETHE befestigt. Dies ist die einzig nennenswerte Einwirkung, die GOETHE auf HEBBEL ausübte. GOETHES Kraft der anschauenden Phantasie war größer, als die der bisher betrachteten Dichter, die auf HEBBEL ihren Einfluß geltend machten. Aber diese besaßen andererseits durch ihre weniger „conciliante“ Natur weit größere

Begabung für die dramatische Produktion und konnten demgemäß in beträchtlicherem Umfange — wenigstens einige — als Vorbilder HEBBELS dienen.[247] Jene Konzilianz, mit der GOETHE seinen Geschöpfen gegenüberstand und die ihn, wie er es ja selbst zugestanden hat, zum Dramatiker eigentlich untauglich machte, unterscheidet ihn aufs Schärfste von dem dithmarsischen Dichter, der mit unerbittlicher Konsequenz an seinen Gestalten das Geschick erfüllen läßt. das sie sich durch ihr Handeln oder durch ihr Leiden — auch dieses ist ein Handeln — selbst bestimmt haben. Von der eifrigen Lektüre GOETHES aber, die HEBBEL seit seinem ersten akademischen Semester in Heidelberg ununterbrochen trieb, einen Beweis zu geben, möchte ich den GOETHEschen Spuren in seinen Dramen noch nachgehen und hebe deshalb einiges besonders Interessante hervor. Dabei wird es nicht möglich sein, die überaus zahlreichen Parallelstellen, die FRIES anführt,[248] kritisch zu beleuchten. Gelegentlich werde ich auf sie eingehen und bemerke nur allgemein, daß mir auch sie, mit ganz wenigen Ausnahmen, allein den Unwert durch nichts zu beweisender Hypothesen haben, vor allem die Stellen, die auf den „Egmont“ zurückgehen sollen. Dagegen hat FRIES anderes, was besonders charakteristisch für HEBBELS Kenntnis der GOETHEschen Werke ist, ganz beiseite gelassen und nur der, freilich nicht das Drama berührende Abschnitt über die „Natürliche Tochter“ (p. 29, Anm. 17) verdient hier besonders ins Licht gesetzt zu werden, nicht, weil HEBBEL in der in Betracht kommenden Tagebuchstelle von GOETHE auch nur unbewußt beeinflußt wäre — denn FRIES' Annahme, daß sich in seiner Totenklage um den verstorbenen Sohn Beeinflussung der „Natürlichen Tochter“ zeige, ist ja geradezu toll —, sondern darum, weil sie dartun, wie zwei Dichter für dieselben Gefühle dieselbe sprachliche Äußerung wählen, ein Vorgang, der so verständlich ist, daß er vor allzu raschen Einwirkungsschlüssen bewahren sollte.

WERNER sagt in seinem genannten Aufsatz: „. . . kaum in einem Ausdruck, viel weniger im Großen ließe sich der Einfluß GOETHES in „Judith“ oder in der „Genoveva“ nachweisen, selbst die Volksszenen würden nur insofern zu nennen sein, als HEBBEL das Volk in Masse für miserabel ansah, und durch die Niederländer im „Egmont“ diese Meinung bestätigt fand.“ Was die „Judith“ betrifft, so möchte ich für eine Stelle eine Ausnahme machen, die ganz seltsam an ein GOETHEsches Gedicht erinnert. In dem Gespräch mit Ephraim ruft Judith einmal aus (23, 20): „Und aus den Tiefen

Digitized by Google

des Abgrunds herauf, und von der Veste des Himmels herunter rufst Du die heiligen, schützenden Kräfte, und sie segnen und schirmen Dein Werk . . .“ Niemand wird, inmitten der Prosa, den dactylischen Rhythmus dieser Worte verkennen, die sich geradezu in vier Verse teilen lassen:

„Und aus den | Tiefen des | Abgrunds her auf,
Und von der | Veste des | Himmels her unter
Rufst Du die | heiligen, | schützenden | Kräfte
Und sie | segnen und | schirmen Dein | Werk.“

Es kann kein Zweifel sein, daß hier Beeinflussung durch Goethes „Kophtisches Lied“ vorliegt, das ursprünglich für eine ältere Fassung des „Groß-Kophta“ bestimmt war. Namentlich ist es der Anfang der letzten Strophe, die an dieser Stelle von Hebbels erstem vollendeten dramatischen Werk ihren Widerhall findet. Sie lautet:[249]

„Und auf den Höhen der indischen Lüfte,
Und in den Tiefen ägyptischer Grüfte
Hab' ich das heilige Wort nur gehört . . .“

Wer den Rhythmus und das bei beiden Dichtern vorkommende „Und“ zu Beginn der beiden ersten Verse als Beweis für eine Einwirkung noch nicht gelten lassen will, den verweise ich auf den bei beiden eine Rolle spielenden Gegensatz, der bei Goethe durch die „Höhen der indischen Lüfte“ und durch die „Tiefen ägyptischer Grüfte“, bei Hebbel durch die „Veste des Himmels“ und die „Tiefen des Abgrunds“ zum Ausdruck kommt. Wir begreifen diese nachhaltige Einwirkung der Goetheschen Verse auf Hebbel sehr wohl; weht doch durch sie auch etwas von jener Menschenverachtung, die jedes Wort atmet, das Holofernes aus sich herausschleudert,[250] nur mit dem Unterschied, daß der Sänger des „Kophtischen Liedes“ ein Weiser ist, der sich mit der Narrheit der Welt abgefunden hat, während der assyrische Feldhauptmann unter der Erkenntnis leidet, daß es nichts auf Erden gibt, das außer ihm auf irgendeinen Wert Anspruch machen könnte.

„Beim Prolog zum „Diamant“ könnte man auf „Künstlers Apotheose“ und an das Vorspiel auf dem Theater denken,“ meint Fries.[251] Mit Recht. In stilistischer Hinsicht haben indessen die beiden Goetheschen Dichtungen in Hebbels Prolog keine Eindrücke hinterlassen. Wohl aber ist dies in beschränktem Maße der Fall mit dem ersten Teil des „Faust“ selbst und einmal tritt

auch die „Zueignung“ in Wirksamkeit. Auf den Vers hat auch weniger das Vorspiel, als Fausts erster Monolog einen Einfluß ausgeübt. Das geht auch aus einigen Anklängen hervor. Die Verse:[252]

„Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält“

klingen verschiedentlich nach im Prolog, und zwar in dem Monolog des Dichters nach Fortgang der Muse. Dort heißt es (172):

„Daß seine innerste Natur,
Sonst weg gedrückt und wohl versteckt
Entschleiert wird und aufgedeckt.“

211:

„Ich soll die Welt
In dem, was sie befangen hält . . .“

In dem genannten Monolog des Dichters treffen wir die Worte (179):

„O Fülle drolliger Gestalten,
Wie glühe ich, Dich festzuhalten“,

in denen der Nachhall der ersten Iamben von Goethes „Zueignung“ nicht zu verkennen ist.[253]

In der „Maria Magdalene“ dient ein Anklang an Goethe sogar der Textkritik, worauf bereits August Sauer hingewiesen hat.[254] Es ist dies die Stelle, wo Klara zu Leonhard sagt (19, 4): „Der Mond, der bisher zu meinem Beistand so fromm in die Laube hinein geschienen hatte, ertrank kläglich in den nassen Wolken. . . .“ Statt des „kläglich“ hatte der erste Druck vom Jahre 1844 „klüglich“ (W. II, 373). Dies hat Werner mit Recht abgeändert, denn zweifellos enthalten Klaras Worte eine Reminiszenz an die zweite Strophe von „Willkommen und Abschied“, wo es heißt:[255]

„Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor . . .“

Die stilistischen Einflüsse von „Künstlers Apotheose“ auf den „Michel Angelo“ sagen gar nichts,[256] nichtsdestoweniger kann eine Einwirkung des Stoffes und des Versmaßes, wie bei dem Prolog zum „Diamanten“, stattgefunden haben. Dies hat uns hier nicht zu beschäftigen. Ebenso ist eine Benutzung von Goethes 31. venetianischen Epigramm im zweiten Akt des „Michel Angelo“ (334), worauf Hermann Krumm hingedeutet hat,[257] rein stofflicher Natur.

Digitized by Google

Für den „Gyges“ könnte endlich ganz allgemein auf die „Iphigenie“ verwiesen werden, mit der er den leuchtenden Stil klassischer Einfachheit teilt.

Nicht viel größer als der Einfluß GOETHES ist der, den die Romantik[258] auf HEBBELS dramatischen Stil ausgeübt hat. Er unterscheidet sich darin scharf von OTTO LUDWIG, IBSEN und selbstverständlich von HEINRICH VON KLEIST, in deren gesamten Schaffen, nicht nur in dem der Jugend, romantische Elemente in hervorragendem Maße nachweisbar sind. Ich erinnere nur an den „Erbförster“ und an „Klein-Eyolf“. Er unterscheidet sich darin auch von sich selbst, soweit es sich um seine lyrischen und epischen Schöpfungen der Jugendzeit, wie um einen Teil der philosophischen Überzeugungen handelt, wenn selbst auch da manche Übertreibungen der Forschung mit untergelaufen sind.[259] Nur eine vorwiegend[260] romantische Eigenheit finden wir in HEBBELS Dramen, das ist die sehr häufige Benutzung des Traums. Schon im „Mirandola“ stellt er sich ein und wird hier zur Erzeugung einer trüben, ahnungsvollen Stimmung verwandt. Flamina erzählt ihn (16, 18), und die Natursymbolik, mit der sie ihren Bericht bombastisch aufputzt, mag ebenfalls auf irgendwelche romantische Vorbilder zurückgehen oder auch auf „Nachzügler der Idyllendichtung“ (W. VIII, p. XI), wie es mit der ebenfalls im Jahre 1830 entstandenen Novelle „Holion“ der Fall ist, die einen Traum zur Darstellung nimmt. Auch an HOFFMANN muß bei dieser ersten dichterischen Tätigkeit HEBBELS gedacht werden. Genauer zu bestimmen sind diese Vorbilder aber dennoch schwer, weil wir HEBBELS Jugendlektüre nur ganz im allgemeinen kennen. Das stellte sich schon bei der Besprechung seines Verhältnisses zu LESSING heraus. Wie Flamina, so kann auch Judith den Traum nicht gering achten (15, 9), den sie zu Beginn des zweiten Aktes ihrer Amme erzählt, und der uns ihren inneren Zustand gleich bei ihrem ersten Auftreten mit einem Schlage enthüllt. Auch der Bericht dieses Traumes ist in einer visionären Diktion geschrieben, aber frei von den schwülstigen Tiraden des „Mirandola“. Der Eindruck, den HEBBEL beabsichtigt, daß nämlich Judith ihren Traum noch einmal durchleben soll, wird vollständig erreicht. Dadurch erleben auch wir ihn innerlich. Das gilt auch für die folgenden Träume. Die Natur dient auch hier wieder dazu, den traumhaften Vorgängen einen Hintergrund, gut romantisch, die nötige Stimmung zu verleihen. In der „Genoveva“ hat ebenfalls ein Traum die Aufgabe, uns das Innere eines Menschen zu enthüllen, das Golos.

Digitized by Google

Er selbst ist es, der darauf hinweist. Natursymbolik und jedes mystische Element fehlen an dieser Stelle, vielmehr werden im Traum reale Vorgänge dargestellt (2032). Dasselbe gilt von dem Traum der alten Margaretha (2502), in dem Hebbel durch eine gewisse andeutende Art, welche die Verbindung des Gesagten dem Hörer oder Leser überläßt, im hohen Maß die Stimmung des Grauens um die alte Hexe zu verbreiten weiß. Das Grauen wird auch noch an einer anderen Stelle des Stückes eingeführt, und zwar nicht nur als eine den Hörer packende Macht, sondern als ein Bestandteil der Handlung selbst, insofern, ganz romantisch, Balthasar und Hans durch ein Naturschauspiel abgehalten werden, die Pfalzgräfin zu ermorden. Hans sagt (3242):

„Die Sonne blickt die Erde zornig an,
Als sähe sie, was sie nicht sehen mag."

Und Balthasar antwortet:

„Schwarzroth! So lang' ich das seh' mord' ich nicht!"

Ein solcher Zug kann unmittelbar auf Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva" zurückgehen, das Hebbel ja bekannt war (W. I, p. XXXIII), und in dem das Grauen vor den Naturmächten besonders in Golo zutage tritt.[261] Als romantische Elemente in der „Genoveva" könnten ferner die Gespräche Margarethas mit ihrem Zauberspiegel und die Erscheinung von Dragos Geist gelten. Doch muß bei diesem einmal an Shakespeare gedacht werden und dann an die schon hervorgehobene Absicht Hebbels, die Idee der Tragödie nachdrücklich zu betonen, so daß der Geist nicht auf irgendwelche Einflüsse zurückzugehen braucht. Daß der Einfluß des genannten Tieckschen Dramas im besonderen — wenn man von einzelnen Motiven absieht — so gut wie gar nicht in Betracht kommt, kann bei einem Dichter nicht verwundern, der auf Tieck, so sehr er ihn auch sonst verehrte (W. VII, 443), das Epigramm bezieht (W. VI, 350):

„Wäre es wirklich so schwer, das Haus zum All zu erweitern?
Schlagt die Wände nur ein, Freunde, so ist es gethan."

Die zerfließende Breite des Tieckschen Werkes im einzelnen und im ganzen konnte auf Hebbel nur abstoßend wirken. Zu dem angeführten Epigramm hatte er selbst dann noch Berechtigung, wenn wir uns seiner eigenen Breite in den letzten Akten der „Genoveva" erinnern. So sind stilistische Einflüsse fast gar nicht vorhanden.

Digitized by Google

Nur jene Verse des Hans von der Sonne, welche die Erde zornig anblickt, haben höchstwahrscheinlich ihr Vorbild bei Tieck, und zwar habe ich besonders die Worte des alten Ritters Wolf im Sinne (133, 27):[262]

„Da hob ich auf den Blick, da zogen Wolken
Dicht um den Mond und immer dichter und dichter,
Und plötzlich waren sie wieder weg, aber um die Scheibe
Lag weit umher ein Meer, so wie von Blut,
Recht dunkelrotes Blut und zum Entsetzen."

Dann möchte ich noch darauf hinweisen, daß sich auch bei Tieck an einigen Stellen jene antikisierende Nachstellung der Beiwörter findet.[263] So mag Hebbel, besonders wenn wir bedenken, daß seine „Genoveva" unter all seinen Werken am reichsten mit dieser stilistischen Eigentümlichkeit ausgestattet ist, in deren Anwendung auch durch diesen romantischen Dichter bestärkt worden sein.

Endlich noch ein kleiner Zug, der der Hauptsache nach allerdings motivischer Natur ist, hier aber doch seinen Platz finden kann, weil er zur Einleitung einer Szene dient, und daher zum Stil gerechnet werden muß. In Straßburg empfängt der Pfalzgraf Golo mit den Worten (2319):

„Ihr, Golo? In der Nacht noch? Und so bleich
Und abgehärmt, als kämt Ihr aus der Gruft?"[264]

Und an derselben Stelle sagt Siegfried bei Tieck (243, 12):

„Wie bist Du in dem Jahr so bleich geworden,
So krank aussehend, seit wir uns nicht sah'n?
Ich habe Dich kaum wiederkennen mögen."

Der Traum, den Tieck 265, 2 Siegfried in den Mund legt, braucht nicht besonders auf Hebbel eingewirkt zu haben; hier kommt die Romantik überhaupt in Frage, wie das aus den weiteren Träumen hervorgeht, die bei Hebbel Verwendung finden. Im „Diamanten" sieht die Prinzessin im Traum einen Geist (337, 4); jener bezweckt hier, den Zustand der Prinzessin zu begründen. Auch in der „Maria Magdalene" braucht Hebbel den Traum an einer bedeutsamen Stelle. Vor ihrer Unterredung mit Leonhard äußert Klara (16, 1), daß sie dreimal träumte, ihre Mutter läge im Sarg. Dadurch wird ihre Angst zur Anschauung gebracht und ihr Zustand halb erraten. In der „Julia" erwähnt Graf Bertram einen Traum

Digitized by Google

(138, 25) und ebendort erzählt Tobaldi seinem Freunde von seiner Tochter (160, 6); „Über Nacht sah ich sie unter Brennesseln liegen, einen Dolch in der Brust und Einer stand neben mir — vielleicht warst Du's — und fragte mich: Bereust Du nichts? Ich sagte: Nein! — Was hälst Du von Träumen?“ Durch diesen Traum tut Hebbel dar, daß Tobaldis Kälte nur angenommen ist und er von dem Gedanken an die Verlorene nicht loszukommen vermag. Zu einem innerlich und künstlerisch berechtigten Stimmungsmittel wird in „Herodes und Mariamne“ der Traum Mariamnens — auch fast in einem visionären Zustand erzählt —, nachdem sie von Herodes' abermaligem Befehl vernommen (2491). Er soll uns zusammenfassend vor Augen führen, wie tief Mariamne durch des Königs Vorgehen im Innersten getroffen ist und daher auf das folgende Verhalten der Königin vorbereiten. Noch einmal, als sie vor Gericht steht (2824), erwähnt sie einen Traum, der ihr die großen Ahnen ihres Stammes zeigte. Er legt Zeugnis ab von ihrem seelischen Erleben, von dem Zustand ihres Innern, das sich mit dem Gedanken an den Tod vertraut gemacht hat. Auch in der „Agnes Bernauer“ wird ein Traum zum Entschleierer des Seelenlebens. Agnes erzählt ihrem Gatten, dem jungen Herzog von Bayern, daß in ihren Träumen die alte Zeit wiederkehrt, da sie noch die Baderstochter von Augsburg war (208, 4). Dadurch wird uns die Einsicht, daß sie sich doch noch nicht ganz von der Vergangenheit losgerungen, was ganz ihrem Charakter entspricht. Die Träume in den „Nibelungen“ können zwar als romantische Elemente in Anspruch genommen werden, stammen aber aus dem Nibelungenlied[265] selbst. Der Traum Kriemhilds, der Siegfried abhalten soll, auf die Jagd zu ziehen (2231), aus Strophe 921, der Traum Utes, welche die Nacht, bevor die Burgunden ins Hunnenland ziehen, alle Vögel tot vom Himmel fallen sah (3835), aus Strophe 1509.

So sicher für den Traum als romantisches Element auch die Dichtung der Romantik in Frage kommt — worauf übrigens schon Collin in seinem ausgezeichneten Aufsatz[266] „Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel“ hingewiesen hat — so sicher spricht namentlich sein Vorkommen in den späteren Werken für einen in Hebbel vorhandenen Stoff, der für die Aufnahme der im Traum zum Ausdruck gelangenden romantischen Art den nötigen Boden bereitete. Daß in Hebbel tatsächlich eine gewisse persönliche Romantik ihr Wesen trieb — eine Eigenschaft, die er mit Otto Ludwig teilt[267] — bezeugen Kuhs Worte:[268] „Der Nachdruck, den

SCHELLING auf das Symbolische, Anonyme, Visionäre legt, und GÖRRES' Beschäftigung mit den Nachtseiten und Halluzinationen der menschlichen Natur brachten den auf das Rätselhafte gerichteten Sinn unseres Freundes in mächtige Schwingung." Die Grundlage zur Aufnahme der romantischen Anschauung war also in HEBBEL vorhanden. Sie besteht in dem auf das Rätselhafte gerichteten Sinn, den allerdings auch wiederum — wenigstens zum Teil — romantische literarische Einflüsse der Wesselburner Zeit geweckt haben mögen. Daß er besonderes Gewicht auf das Traumleben legte, wie KUH einige Seiten weiter berichtet,[269] läßt sich aber ohne Zuhilfenahme äußerer Einwirkung allein aus der auf sich selbst angewiesenen Entwicklung des Jünglings erklären und nicht minder aus der dichterischen überhaupt. Wie sehr ihn nicht nur die eigenen, sondern auch die Träume anderer beschäftigen, erhellt daraus, daß er im Münchner Tagebuch die Träume seiner Geliebten aufzeichnet (Tb. I, 936), wie auch später die Christinens (z. B. Tb. III. 3877).[270] Wenn er im Tagebuch notiert (Tb. I, 1409): „LESSING (nach SCHINK) hat n i e geträumt; er schlief immer sehr gut, sobald er die Augen schloß", so deutet er damit nicht nur auf einen Unterschied zwischen sich und LESSING hin, der für uns, nach dem, was wir über das Verhältnis beider zueinander ausgesagt haben, sehr interessant ist, sondern auch auf die Identität von Traum und Poesie, die er später nachdrücklich betont hat (Tb. III, 4188). Die Verwandtschaft des Traumlebens mit dem künstlerischen Schaffen kommt hinzu, um HEBBELS Interesse an dem Traum immer rege zu halten. Aus dieser inneren Disposition[271] heraus läßt sich die häufige Verwendung des Traums ableiten. Gelegentlich wird er sogar aus der Wirklichkeit — sit venia verbo — unmittelbar herübergenommen: der Traum z. B., den Mariamne kurz vor der Rückkehr des Königs noch einmal durchlebt, ist ein Traum Christinens (Tb. III, 4188). Daß das Traumhafte, Visionäre auch ein wesentlicher Zug von HEBBELS dichterischer Psyche ist, wurde schon betont. Auch darin erweist er sich als ein Verwandter OTTO LUDWIGS,[272] der an sich ebenfalls die Beobachtung machte, daß seine Gestalten visionär vor ihm auftauchten, und daß ihrem Erscheinen — ganz wie bei HEBBEL — Töne und Farbenstimmungen vorausgingen.

Es bleibt endlich noch übrig, auf weitere romantische Einzelheiten in HEBBELS Dramen hinzuweisen. Die lange Erzählung des Ritters Tristan in der „Genoveva" (1277) ist einmal im Rahmen des Ganzen als eine Romanze, als eine musikalisch-romantische Einlage

anzusehen, dann aber auch für sich betrachtet durchaus von romantischem Geiste getragen: ist doch der an dieser Stelle in Gestalt der morgenländischen Prinzessin Fatime verherrlichte Orient eine der großen Haupttendenzen der Romantik. Für das Nachspiel, das HEBBEL erst im Jahre 1851 auf Drängen HOLTEYS dichtete (W. I, p. XXXXV), muß ich noch einmal auf das TIECKsche Werk zurückgreifen, weil zwei Einzelheiten diesem entnommen sind. Das beweist, daß HEBBEL entweder dieses, oder wenigstens die letzten Szenen, damals von neuem vornahm — was das wahrscheinlichere ist —, oder daß es ihm gut im Gedächtnis haften geblieben war. Den Anruf Caspars (195): „Alle guten Geister —", den Genoveva fortsetzt: „Loben Gott den Herrn!" legt auch TIECK seinem Siegfried in den Mund und zwar, was das Wesentliche ist, in derselben Situation, nämlich als jener unerwartet in der Höhle auf sein Weib trifft (298, 28). Und wenn HEBBEL (198) den Ausdruck Wüstenei gebraucht, so kann dies nur aus TIECK stammen; denn für die szenische Angabe „(Tiefer Wald)" (W. I, 279), die HEBBEL als Örtlichkeit für das Nachspiel vorschreibt, paßt dieses Wort gar nicht. Bei TIECK findet es sich in verschiedenen Versen und hat da auch einen Sinn, weil bei ihm die dem HEBBELschen Nachspiel entsprechenden Teile in der Wüste spielen (vgl. 299, 10, 300, 7, 306, 21).

Fragen wir, welcher romantische Dichter außer TIECK noch besonders als Vorbild für HEBBEL zu erwähnen ist, so wird hier nicht JEAN PAUL angeführt werden dürfen, der für das Drama nur ein paar belanglose Motive hergegeben hat,[273] sondern ZACHARIAS WERNER, der auf die beiden Fragmente „Vatermord" und „Moloch" immerhin einigen Einfluß ausgeübt haben mag. FRIES hat richtig für jenen an den „Vierundzwanzigsten Februar" erinnert.[274] Freilich, im einzelnen zeigt sich eine Einwirkung dieses WERNERschen Stückes nicht. Und das ist ganz natürlich; denn es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz denken, als es der ist, der zwischen dem bei allem Pathos doch knappen Stil HEBBELS und dem verwaschenen, in ermüdender Breite dahinschleichenden Versen des Romantikers besteht. Aber in der Art, wie HEBBEL auch äußerlich die Stimmung den Geschehnissen anpassen will — sein Stück spielt wie das WERNERS[275] in der Nacht — ähnelt seine „Tragödie" der WERNERS.

KUH sieht die Anregung für den „Moloch" in dem zweiten Teil von WERNERS „Kreuz an der Ostsee", wie er in HOFFMANNS „Serapionsbrüdern" kurz skizziert wird.[276] Sicher ist, daß HEBBEL in

diesem Fragment romantische Mittel anwendet, wie es seit der „Genoveva“ nicht mehr der Fall gewesen ist. Waren es im „Vatermord“ musikalische Zutaten und nächtliche Stimmung, so ruft HEBBEL zu Anfang des „Moloch“ die Natur in ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen zu Hilfe, um die szenische Wirkung zu erhöhen.[277] Vers 209 heißt es: „Ein Donnerschlag“. Einige Verse später wird das Ereignis, das wir ahnen, die Ermordung Rhamnits, durch „stärkeren Donner“ angekündigt und überdies schlägt der Blitz in einen Baum (250). Diese romantischen Bestandteile durch den Einfluß eines bestimmten romantischen Werkes zu erklären, scheint mir durchaus möglich. Denn ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß auch der erste Teil des WERNERschen „Kreuzes an der Ostsee“ HEBBEL bekannt war, in dem die Natur zur Erhöhung des Bühneneffektes — oft in ganz äußerlicher Weise — eine bedeutsame Rolle spielt. Das Motiv der Tötung des Sohnes durch den Vater gelangt bei dem Romantiker wie bei HEBBEL zur Anwendung und bei beiden will sich der Sohn aus Hingebung an einen göttlich Verehrten freiwillig opfern. Will bei WERNER[278] Samo mit freier Selbstbestimmung aus dem Leben scheiden, weil er sich dem Befehl des „Herrn der Herren“ beugt:

„Läßt er mir den Tod verkünd'gen,
Soll er mich gehorsam seh'n;
Selbst den Tod aus Vatershand,
Heischet er ihn, duld' ich gern,
Und dem Herren aller Herr'n
Küss' ich kniend das Gewand“,

so bietet sich bei HEBBEL Teut dem König, seinem Vater, zum Opfer an, damit dieser wenigstens auf diese Weise die Forderung erfülle, die Hieram gestellt (691).

Als romantisches Element kommt noch jene Mystik in Betracht, die in den „Nibelungen“ durch Volkers Vision vertreten ist. Diese, wie die mystischen Bestandteile in der „Judith“ und im „Gyges“ entsprechen ganz der ästhetischen Überzeugung HEBBELS, daß das Wunderbare nur so weit in die Dichtkunst hineingehört, als es elementarisch bleibt, d. h. „die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht, und die vor etwas Verstecktem, Heimlichen in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von sich selbst abzuweichen, dürfen angeregt, sie dürfen aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa

Gespenstern, Geistererscheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Weltbewußtsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind . . ." (Tb. III, 4101). In der „Judith" tritt das Mystische in den Vorgängen der Hochzeitsnacht zutage (16, 26), die für uns gleicherweise rätselhaft sind, wie sie es für Hebbel waren (W. I, p. XXVI), der das Rätselhafte eingreifen lassen wollte, das der Verstand nicht zu durchdringen vermag. In der Gestalt des alten Samuel, der zum Ankläger eigener, längst vergangener Schuld wird, und in dem plötzlichen Prophezeien des stummen und blinden Daniel, auf das wir schon früher eingegangen sind. Im „Gyges" liegt das Mystische in dem Ring, dem Symbol für den Schlaf der Welt, was Werner ausführlich in seiner Einleitung dargelegt hat:[279] Der Ring gibt ein Vermögen, von der Natur abzuweichen, er weckt das Versteckte, Heimliche in der Natur, darum kann er Segen wie Verderben bringen, die Welt zerstören oder eine neue aufbauen, je nach dem die Hand ist, die ihn trägt. In Hebbels Drama greift er nicht ein, er strahlt darauf nur ein Licht, „minder grell als die Sonne". Auf die tieferen Beziehungen zwischen Hebbel und der Romantik kann hier nicht mehr, aus dem im Vorwort angegebenen Grunde, eingegangen werden.

9. Einzelheiten.

Für die „Nibelungen" kommt endlich noch ein romantischer Dichter in Betracht: Friedrich de la Motte-Fouqué mit seinem dreiteiligen Werk[280] „Der Held des Nordens". Für diesen aber, wie für die sonstigen Vorbilder der Trilogie, für das Nibelungenlied, für Raupachs „Nibelungenhort"[281] und für Geibels „Brunhild"[282] verweise ich einmal auf Werners Einleitung zum vierten Band der Werke und dann auf das schon genannte Buch von Annina Periam, die mit größter Ausführlichkeit, die sich aber nicht selten zu verhängnisvollen Irrwegen versteigt[283] und auch einzelnes Wichtige vergißt,[284] alle Übereinstimmungen Hebbels mit den angeführten Werken bucht.[285] Daß Hebbel diese gekannt hat, wissen wir; es ist daher überflüssig, dies durch eine Registrierung der fraglichen Ähnlichkeiten noch einmal beweisen zu wollen. Und einen anderen Zweck kann eine solche Anhäufung von Übereinstimmungen nicht haben. Für Hebbels Stil besagen sie gar nichts, genau so wenig, wie etwa die Stellen, die in seiner „Agnes Bernauer" an die Geschichtsquellen

erinnern, die der Dichter nachweislich benutzte, und die wir deshalb auch übergangen haben. Als Hebbel sein deutsches Trauerspiel und seine Trilogie schrieb, besaß er einen eigenen poetischen Stil. Sprachliche Ähnlichkeiten haben daher keine Bedeutung, ganz abgesehen davon, daß sie meistenteils durch die gleiche Situation hervorgerufen sind, wie denn für das Epos auch Periam hervorhebt (p. 38), daß die zahlreichen Anleihen aus ihm bei Hebbel mehr motivischer als sprachlicher Art sind. Das ist selbstverständlich, denn er wollte ja eben das Nibelungenlied der Bühne erobern. Daß Periam dennoch manches Richtige und Beweiskräftige anführt, soll deshalb gar nicht geleugnet werden; besonders gilt dies für Raupachs „Nibelungenhort", der Hebbel manche einzelne Züge lieferte. Doch hätte sie auch hier vorsichtiger sein müssen, denn Vieles (vgl. p. 119) ist auf das Epos als die gemeinsame Quelle zurückzuführen, wie für die „Dithmarschen" weniger Schiller und Goethe als vielmehr Neocorus in Frage kommt. Und manches gerade hier Angemerkte trägt Friesschen Charakter. Dennoch ist es fraglos, daß das Raupachsche Machwerk — anders ist es nicht zu bezeichnen — von den Stücken, die ebenfalls den Nibelungenstoff behandeln, am festesten in ihm Wurzel faßte. Raupach war, wie Hebbel sagt (IV, 33), kein Sohn Apolls. Da aber Christine die Rolle der Chriemhild seines „Nibelungenhortes" im Burgtheater spielen mußte (Tb. III, 4244), so hatte Hebbel oft Gelegenheit, das Stück zu hören. So blieben ihm dann manche Stellen im Gedächtnis haften. Wie sehr dies der Fall war, erhellt nicht nur aus den von Periam genannten beweiskräftigen Übereinstimmungen, sondern auch daraus, daß sich eine Spur der Einwirkung Raupachs selbst noch im „Demetrius" nachweisen läßt. So sagt im „Nibelungenhort" Hagen zu Günther (p. 32):

„Das ist ein gut Gebet: der Himmel helfe!
Es ist nicht Recht, daß Du Dein Leben wagst
In solchem Kampf: der König soll nicht wagen!"

Und Mniczek hält den stürmischen Demetrius vom weiteren Kampf ab, da der König größ're Pflichten habe, als sich mit seinen Völkern der Waffe des Feindes auszusetzen (1225).

„Daß Klopstocks „Salomo" auf den „Moloch" wirkte, weiß man", behauptet Fries kühn (p. 18). Das weiß man gar nicht und muß es auch als höchst unwahrscheinlich bezeichnen, jedenfalls läßt es sich nicht durch Anklänge erweisen. Werner hat gezeigt (W. V,

Digitized by Google

p. XXXIV), daß außer einigen Kleinigkeiten, die im Stoffe selbst liegen, beide Stücke nichts Gemeinsames haben. Das würde an und für sich allerdings nicht den Schluß rechtfertigen, daß HEBBEL den „Salomo" nicht kannte. Denn seine Kenntnis bedingt durchaus nicht eine Einwirkung. Es läßt sich nämlich kein größerer Gegensatz denken, als es der ist, der zwischen dem Dramatiker KLOPSTOCK und dem Dramatiker HEBBEL besteht, so daß das Fehlen von stilistischen Übereinstimmungen nicht in Erstaunen setzen kann, selbst wenn die KLOPSTOCKsche Dichtung HEBBEL nicht unbekannt war. Ein Vergleich zwischen den beiden Dichtern würde deutlich den Unterschied veranschaulichen zwischen der charakteristischen Rhetorik des einen und der gleichmäßigen des andern. In KLOPSTOCKS Sprache herrscht durchweg „ein gemessenes rednerisches Pathos, welches jeden Ansatz zu realistischer Darstellung, jeden leisen Versuch, Personen durch den Wechsel des Tones und Ausdrucks zu charakterisieren, unmöglich macht . . ."[286] Es ist klar, daß ein solcher Stil unserem Dichter nicht im Gedächtnis haften bleiben konnte.

Hinsichtlich von Einzelheiten, die für eine weitere vertraute literarische Kenntnis sprechen, wäre nur[287] noch GEORG BÜCHNER* zu erwähnen, und zwar mit „Dantons Tod"[288] für die „Judith". Während er an seinem ersten großen Drama schuf, las HEBBEL Proben aus diesem Werk im „Phönix" und fand es „herrlich" (Tb. I, 1774). Die Reflexion, welche die hervorstechendste Eigenschaft sowohl des Holofernes als Dantons ist, erklärt sich aus den verwandten Naturen der beiden Dichter. Darin hat BÜCHNER den größeren Nachfolger sicher nicht beeinflußt. Wenn aber der Assyrerfeldherr ausruft (10, 8): „. . . Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären", so kann hier eine stilistische Nachwirkung von Dantons Worten vorliegen (p. 92): „Die Welt ist das Chaos, das Nichts ist der zu gebärende Weltgott", besonders, wenn man berücksichtigt, daß diese Stelle in der ersten Fassung fehlte, wie aus den Lesarten ersichtlich ist. Und wenn Judith zu Holofernes sagt, er habe seine Kraft zum Futter seiner Leidenschaft gemacht (65, 17), so mag hier Barrère eingewirkt haben, der sein Gewissen betäuben will (p. 75): „Komm, mein Gewissen, . . .

* Das Tetschener Programm „HEBBELS Judith" von WÜNSCH sieht Abhängigkeit von BÜCHNER nur darum, weil der Verfasser die voraufgegangenen Briefe HEBBELS nicht berücksichtigt hat. Vgl. R. M. WERNER, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1910, p. 557.

Digitized by Google

komm, da ist Futter", denn die reflektierende Sophisterei an dieser Stelle mußte sehr im Sinne des damaligen HEBBEL sein. Erinnert wird man auch an sie durch den schon genannten Monolog Golos am Ende des dritten Aktes der „Genoveva".

Die in dem jungen HEBBEL gärenden Elemente aber haben sich allmählich harmonisch vereinigt und nur für die beiden zuletzt angeführten Dichtungen seiner Sturm- und Drangzeit werden wir seine innere Verwandtschaft mit BÜCHNER gelten lassen, der sich ja auch auf dem Wege des Ausreifens befand, als er frühzeitig durch den Tod abgerufen wurde, in einem Alter, in dem HEBBEL noch auf der Bank der Hamburger Gelehrtenschule saß. Ganz ablehnen müssen wir aber irgendeine tiefere Beziehung zwischen HEBBEL und dem „Dichter", den man mit BÜCHNER gemeinhin zu den sogenannten Kraftgenies rechnet und den man in seltsamer Verkennung des öfteren „als eine Art Vorbereitung auf HEBBEL" interessant gefunden hat:[289] mit CHRISTIAN DIETRICH GRABBE. HEBBEL selbst hat gegen eine solche Nebeneinanderstellung lebhaft protestiert (Br. V, 220, 11); denn er sah in dem Detmolder keinen betrunkenen SHAKESPEARE, wie HEINE in seinen Memoiren,[290] sondern mit Recht eine „eigentlich hohle Natur" (Tb. IV, 5301), „ein Knäuel von Sittenlosigkeit und Bildungsunfähigkeit" (Br. V, 219, 25). WALZEL hat auf eine Übereinstimmung hingewiesen,[291] welche sich zwischen HEBBEL und GRABBE zeigt, und welche die Verwendung des Aparte in „Herodes und Mariamne" und in „Kaiser Heinrich VI." betrifft. Wir kommen auf die Bedeutung dieser Erscheinung für den dramatischen Stil HEBBELS erst bei Behandlung des Dialogs zu sprechen, weil diese Gleichartigkeit in Wahrheit nur scheinbar ist. Zu diesem Ergebnis gelangt auch WALZEL, wenn er sagt (p. 86): „Doch während bei HEBBEL Mariamnens Natur nur Mittel zum Zweck der folgerichtigen Entwicklung des dramatischen Vorgangs ist, will GRABBE in erster Linie einen Charakter besonderer Art zeichnen, einen Charakter, der ihm wesentlich ans Herz gewachsen ist, ein männliches Naturell von der Art, wie er selber zu sein wähnte." Aus dem in diesen Sätzen betonten Gegensatz erhellt überhaupt der allgemeine Wesensunterschied zwischen HEBBEL und GRABBE, so daß die von WALZEL angeführte Ähnlichkeit tatsächlich zum Beweis einer bedeutenden Verschiedenheit wird. In dem genannten Drama GRABBES sagt nämlich der Kaiser laut genau das Gegenteil von dem, was er wirklich empfindet, und das wird dem Hörer durch ein Beiseitesprechen mitgeteilt. Mariamne tut dies nicht, wie wir

Digitized by Google

noch sehen werden, obgleich WALZEL es annimmt. Solche Charaktere entsprechen GRABBES Wesen durchaus. Er „spielt sich noch mehr als HEINE auf den rücksichtslosen Kraftmenschen hinaus, der blasiert über alles menschliche Leid hinwegsieht; und dabei ist er von mimosenhafter Empfindlichkeit. Diese Kontraste verlegt er von Anfang an in seine Bühnencharaktere."[292] GRABBE ist der Poseur unter den deutschen Dramatikern, der sich ewig und immer verstellt, wie aus seinen Briefen hervorgeht,[293] der sich fortwährend fragt, ob er auch ja anders wirkt als die Philister. Er mußte ein Lügner aus Notwendigkeit werden, weil er sich einbildete, ein großer Dichter zu sein, weil er eine Phantasie besaß, die nicht in einer starken Schöpfungskraft das notwendige Gegengewicht oder sagen wir die notwendige Entbindung fand, und die sich daher einen anderen Ausweg schaffen mußte. Daß seine Phantasie so beschaffen, d. h. steril war, das haben wir schon einmal angedeutet, als von Golos übertreibendem Vergleich die Rede war. Während HEBBELS Hyperbeln, wie wir noch sehen werden, gleich denen HEINRICH VON KLEISTS einem übersteigertem Gefühl ungezwungen entfließen, sind GRABBES ungeheure Übertreibungen in gedanklicher Arbeit erzeugt, der krankhafte Vorstellungen zu Hilfe kommen. Man darf ihm ruhig glauben, was er im Jahre 1822 an TIECK schreibt:[294] „. . . jedoch dichte ich auch nicht in leidenschaftlicher Bewegung, sondern besitze, was vielleicht sonderbar erscheint, während des Schreibens die starrste Kälte." Nicht der Kunstverstand kommt hier in Frage, der die Fähigkeit besitzt, das Gefühlte und Geschaute zu formen. Der ging GRABBE, wie seine wirren Produkte auf fast jeder Seite zeigen, ganz und gar ab, sondern die nur nach dem bizarren Effekt suchende Erwägung, mittels der er seine sogenannten Dramen schuf.[295] Daß GRABBE also keineswegs eine Art von Vorbereitung auf HEBBEL sein kann, geht aus dem Gesagten klar hervor. Wir haben HEBBELS Phantasiebegabung und seine Art zu schaffen schon verschiedentlich beleuchtet. Ich erinnere hier noch einmal an das, was er darüber an die Prinzessin WITTGENSTEIN schreibt. Ihm, der an sich die größten Anforderungen stellte, der sich nie genug tun konnte, mußte ein höchst ungünstiger Eindruck durch Werke werden, die in jeder Zeile Zeugnis von der liederlichen Arbeitsweise ihres Erzeugers ablegen,[296] der beispielsweise seinen „Marius und Sulla" als Fragment veröffentlichte, weil er nur „an zwei Tagen" Zeit zur Arbeit hatte und „solche Skizzirung" den Deutschen schon durch SCHILLERS „Demetrius" bekannt war!![297] Eine unbewußte Einwirkung GRABBES

Digitized by Google

auf Hebbel hat nicht stattgefunden und konnte es nicht. Was eine bewußte betrifft, d. h. die Benutzung des Grabbeschen „Hannibal“ für den „Moloch“, so kann das sehr wohl richtig sein, was Werner in seiner Einleitung zu diesem Fragment bemerkt (W. V, p. XXXIV), aber die von ihm angeführten Übereinstimmungen sind rein motivischer Natur, von stilistischem Einfluß ist gar nichts bemerkbar. Wer Grabbes stilistische Lächerlichkeiten, von denen seine Schöpfungen vollgestopft sind, und zu denen er auf verstandesmäßigem Wege gelangt ist, mit den Hebbelschen aus einer Überfülle von Kraft hervorsprudelnden Übertreibungen vergleichen und daraus eine innere Verwandtschaft der beiden Männer herleiten will, der muß auch in Shakespeare, in dem jungen Schiller und in Heinrich von Kleist Geistesverwandte von Grabbe sehen, d. h. er muß diesen und darum auch Hebbel ihren Anspruch auf den Dichternamen streitig machen.[298]

Ein Dichter, der Schiller und Lessing, diese eminent ethischen Persönlichkeiten, am meisten auf seinen dramatischen Stil wirken läßt, konnte von einem Grabbe nichts annehmen. Im Vergleich zu jenen beiden ist überhaupt der Einfluß anderer Dichter auf Hebbel nur sehr gering. Wir haben dies zu begründen versucht und gezeigt, wie gerade die Wirkung Schillers und Lessings, für die schon durch das Ethos der Bibel ein günstiger Boden vorbereitet worden war, die Elemente der dichterischen Persönlichkeit Hebbels und damit seines dramatischen Stils bloßlegt. Diese zu finden, war unsere Hauptaufgabe, nicht einzelne stilistische Übereinstimmungen der Dramen des Dichters mit anderen zu buchen, wenn auch diese, in großer Anzahl vertreten, Licht über irgendeinen literarischen Einfluß verbreiten können, wie dies z. B. im „Mirandola“ der Fall ist. Und gerne bedienten wir uns ihrer auch, wenn durch sie die zweifelhafte Kenntnis einer literarischen Quelle Hebbels oder eines literarischen Werkes als sicher oder sehr wahrscheinlich bestimmt werden konnte. Die Hauptsache aber war uns der Dichter selbst und die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit, nach der sich das poetische Schaffen in ihm vollzieht. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in dem Stil der Dichtungen wiederspiegelt und die eben durch jene Grundbestandteile bestimmt ist, die wir als die Quintessenz der Hebbelschen Dichterpsyche erkannt haben. Dichterische Imagination, ein einsichtiger Kunstverstand, das Streben, erzieherisch auf die Menschheit zu wirken, und die Reflexion bestimmen die Gesetzmäßigkeit des Hebbelschen Schaffens, die zu erkennen für die wissenschaft-

Digitized by Google

lich-ästhetische Betrachtung des Kunstwerks von so großer Bedeutung ist[299] und die wir nun, nachdem wir sie durch den Prozeß, durch den HEBBEL ward, aufgedeckt haben, in dem wiederfinden werden, was HEBBEL ist, frei von allen literarischen Einflüssen, in seinem eigensten dramatischen Stil:

„Die Blume keimt nicht in der Luft, die Elemente müssen
Sich mischen, eh' sie werden kann, und Licht und Staub sich küssen.
Die Blume aber ist's allein, die süßen Duft versendet,
Und nicht dem Licht, und nicht dem Staub, der Dank wird ihr gespendet."[300]

Digitized by Google

Kapitel II.

Der Monolog.

> „Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervor tritt, sodaß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne seyn sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen."
>
> „Ob's an mir liegt, ich weiß nicht, aber ich halt' es für Sünde, eine Zeil' zu schreiben, wenn's nicht in mir überflutet, mir ist's auch völlig unmöglich."[1]

A. Die Berechtigung des Monologs.

Wenn ich mich im folgenden zu einer Widerlegung der Aufstellungen wende, die bezüglich des dramatischen Selbstgesprächs von dem Naturalismus gemacht worden sind, einer Widerlegung, die gerade im Hinblick auf Hebbel besonders nachdrücklich gefordert werden muß, so möchte ich an die Spitze meiner Ausführungen die Frage stellen, wie es möglich sein konnte, daß der Monolog in dem Drama der gesamten Weltliteratur eine so große Rolle spielt, daß sich die größten Dramatiker aller Zeiten und aller Völker von der neuen Komödie der Griechen[2] bis auf Hebbel gerade seine so besonders liebevolle Ausgestaltung angelegen sein ließen?! Sollte dem wirklich nichts anderes zugrunde liegen, als das Bedürfnis nach einem technischen Auskunftsmittel, als welches der Naturalismus, vor allem Kerr in seinem Buche „Das neue Drama"[3] den Monolog hinstellt, der nach ihm deshalb aus der dramatischen Dichtung als unnatürlich verbannt werden muß?! Wäre der Monolog wirklich nichts anderes gewesen, als eine Brücke für den lahmen Poeten, der seine Handlung nicht mehr

Digitized by Google

weiter fortzubewegen vermochte, ohne eine Stütze zu erhalten, so wäre er längst aus dem Drama entschwunden, wie der antike Chor daraus verschwand. Nun wissen wir aber, daß der Chor gerade dem Monolog weichen mußte, der sich seit EURIPIDES immer mehr durchzusetzen wußte. Und daß er den hervorragenden Platz, den er gewann, durch die Jahrhunderte hindurch zu behaupten wußte, darin liegt ganz zweifellos ein Beweis dafür, daß er einem inneren Drang des Dichters entsprungen ist. Dies für einen Teil des griechischen Dramas nachgewiesen zu haben, darin liegt die Bedeutung der genannten Arbeit von LEO. „Der Grieche sprach, wenn er lebhaft empfand oder nachdachte, auch mit sich selber; wenigstens war ihm das nichts fremdes; der Monolog, den der Dichter in Gefahr und Affekt einführte, war ihm, wenigstens dem jonischen Griechen, etwas Natürliches, aus dem Leben um ihn her Geläufiges . . .“ „Nur daß er (der Monolog) eine so ganz natürliche Erscheinung war, erklärt es, daß er sich, wo in der griechischen Literatur das bewegte Gemüt zum Ausdruck kommt, überall durchgesetzt hat, auch wo ihm die Kunstform im Wege stand.“ Was von den Griechen gilt, gilt auch in mehr oder weniger beträchtlichen Abweichungen von den anderen literaturreichen Nationen. Notwendig war den Dichtern der Monolog; seine vorsätzliche Nichtanwendung ist unnatürlich, ganz abgesehen davon, daß die Gründe, die man dafür anführt, einer Prüfung nicht standhalten können. Der Monolog ist nicht nur nicht ein der dramatischen Kunstform widersprechender Bestandteil, sondern gehört sogar zu ihren wesentlichsten Elementen.

Indem wir dies zu erweisen suchen, sehen wir natürlich ab von jener Art der Monologie, die zum großen Teil wirklich nur äußere Veranlassung hat, also von jenen Monologen, die einzig den Zweck haben, den Hörer oder Leser mit zurückliegenden Ereignissen vertraut zu machen oder zwei Szenen miteinander zu verknüpfen, was meistens darauf hinausläuft, den Auftritt neuer Personen von dem Abgang der auf der Bühne befindlichen zu trennen. Von der Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser Monologe wollen wir erst bei der besonderen Besprechung der HEBBELschen Monologie handeln. Hier soll zunächst die Rede sein von dem eigentlichen Selbstgespräch, dessen verschiedene Erscheinungsformen, die vorläufig von nebensächlicher Bedeutung sind, wir unter dem gemeinsamen Namen des Reflexionsmonologs zusammenfassen wollen. Dabei sei noch hervorgehoben, daß der Nachdruck auf dem zweiten Bestandteil des

Digitized by Google

Wortes liegt; denn die Reflexion als solche und ihre Bedeutung für das Drama soll auch erst bei HEBBEL selbst gewürdigt werden.

Im Namen der Wahrheit hat der Naturalismus seine Forderung aufgestellt, den Monolog wenigstens aus dem realistischen Drama zu verbannen: „... einfach deshalb duldet der realistische Dramatiker keine Selbstgespräche im Drama, weil Selbstgespräche im Leben nicht gehalten werden ...“ „Ganz abgesehen von der Tatsache, daß man nicht laut zu denken pflegt, begibt sich der menschliche Gedanken- und Empfindungsverlauf mit so reißender Geschwindigkeit, daß man an inneren Vorgängen in einer Minute mehr erleben, als in einer halben Stunde aussprechen kann; das Wort vermag mit dem Geiste nicht Schritt zu halten“, heißt es bei KERR[4] und FRANZ, dessen Arbeit zum größten Teil darin besteht, das von KERR knapp Gefaßte weitschweifig auszuspinnen, sekundiert ihm, indem er sagt:[5] „Kein Mensch — bei voller Besinnung — wird heute, wenn er allein ist, mehr als höchstens kurze Ausrufe von sich geben. Er wird weinen, singen, pfeifen, selbst lachen, ein paar Worte murmeln aus Spaß (!!) oder dergl. — aber niemals aussprechen, was er fühlt, geschweige denn, was er will. Schon aus dem Grunde, weil er, gerade im Affekt, gar nicht die Fähigkeit hat, geordnet zu sprechen, ja nicht einmal die, zu wissen, was er fühlt — es sei denn, eine allgemeine Empfindung, ein allgemeiner Drang (deutsch!!), den er in ein, zwei Worte zusammenfassen kann.“

Vom historischen Standpunkt aus ist der Einwand am interessantesten, der den Monolog deshalb nicht gelten lassen will, weil wir nicht laut zu denken pflegen. Ganz Ähnliches hat nämlich schon GOTTSCHED gegen das Selbstgespräch ins Feld geführt, wenn er in seiner „Critischen Dichtkunst“ äußert:[6] „... kluge Leute pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind.“ Wenn wir bedenken, daß die literarischen Zustände seiner Zeit GOTTSCHED zur Verehrung einer einzigen Göttin, der Wahrscheinlichkeit, trieben, so wird man leicht einsehen, daß er immerhin ein größeres Recht hatte, diese Verehrung auch einen Einfluß auf seine Theorie vom Monolog gewinnen zu lassen, als der moderne Naturalismus, der das Unheil, das durch die sogenannten Iambendramatiker im deutschen Drama angerichtet worden war, nicht wieder gut zu machen brauchte, weil dies bereits von HEBBEL ausgeführt worden war — und zwar mit dem Monolog. Der erste Einwand gegen das Selbstgespräch ist denn ja auch völlig wesenlos. Indessen einmal angenommen, daß wir nicht laut denken — auch der verbissenste Naturalist wird

Digitized by Google

nicht leugnen wollen, daß das isolierte Individuum nichtsdestoweniger denkt. Freilich gegen das „Denken“, gegen die Reflexion im Drama hat man sich gerade in der neueren Ästhetik vielfach gewandt, weil man nicht einsah, daß auch diese aus dem Affekt fließen und auch ein die Handlung fortbewegendes und sogar beträchtlich fortbewegendes Element enthalten kann und daher selbst Handlung ist. Besonders hinsichtlich SHAKESPEARES „Hamlet“ hat man in dieser Beziehung die seltsamsten Ansichten äußern hören können und wir werden bei HEBBEL analogen widersprechen müssen.[7] Dieses „Denken“ kann uns aber im Drama nicht anders[8] mitgeteilt werden als durch das laute Sprechen der einzelnen Personen mit und — was das Beste ist, wie wir gleich sehen werden — gegen sich selbst. Dies widerspricht nicht der inneren Wahrheit des Dramas; denn unsere Stellung zu ihm, unsere Wahrnehmung der Bühnenvorgänge beruht überhaupt auf einer Konvention, ohne die auch der Naturalismus nicht auskommen kann,[9] und zu diesen konventionellen Darstellungsmitteln gehört eben auch die Sprache, durch die uns das innerliche Leben der auf der Bühne allein befindlichen Personen mitgeteilt wird. Der Dramatiker darf und muß sich dieses Auskunftsmittels bedienen, das zur höchsten künstlerischen Ausgestaltung emporgehoben werden kann und es bei dem wahren Dichter auch wird, um die ganze Wirkung zu erzielen, die sich aus den dem Drama eigentümlichen Gesetzen ergeben kann. Er darf dies mit dem gleichen Rechte, wie etwa der griechische Architekt die auf Schönheit beruhenden Maßverhältnisse eines Tempels, d. h. die Symmetrie, zerstörte, um für das malerisch sehende Auge den Eindruck des Symmetrischen zu erzielen.

Der Naturalist, dem es nicht um die innere Wahrheit zu tun ist, vielmehr um einen genauen Abklatsch des Äußerlichen, bestreitet aber dem Dramatiker das Recht, den Prozeß des Denkens im Menschen durch die Sprache wiederzugeben. Da nun aber auch er nicht umhin kann, dann und wann — sei es aus technischen, sei es aus inneren Gründen — dem Hörer eine Vorstellung von der Zuständlichkeit einer isolierten Persönlichkeit zu geben, so sucht er nach einem Ersatz für den Monolog und glaubt ihn in der Pantomime, in der mimischen Spielanweisung gefunden zu haben.[10] Gewiß hat die Pantomime ihre Berechtigung auch im Drama. Wenn z. B. im ersten Akt von IBSENS „Hedda Gabler“ die Generalstochter nach dem Abgang Tesmanns und seiner Tante im Zimmer auf und ab geht, die Arme emporhebt und die Hände wie in Wut ballt,[11] so läßt

Digitized by Google

sich dagegen gar nichts einwenden; denn durch die voraufgehende Unterredung, welche die Tölpelhaftigkeit des guten Jörgen entschleiert, und wenn wir bedenken, daß die dramatische Entwicklung erst beginnt, sind wir hinlänglich von Heddas Empfindungen unterrichtet, so daß einige entsprechende Gebärden als ihr sichtbarer Ausdruck genügen. Mehr als ein allgemeines Bewußtsein von dem Zustand der Frau sollen wir ja auch nach Ibsens Absicht an dieser Stelle nicht erhalten. Aber ein Ersatz für den Monolog, der auch an dieser Stelle keineswegs unnatürlich sein würde, nur nicht unbedingt gefordert werden muß, ist die Mimik nicht. Sie kann nur neben ihm bestehen, ohne entfernt die Bedeutung für das Drama zu besitzen wie jener. Wo es sich um die Vermittlung von Gedanken handelt, wird sie nie ausreichen, weil sie weiter nichts im Hörer hervorzurufen vermag, als dunkle Ahnungen. Darum genügt sie auch dann nicht, wenn uns ganz bestimmte Empfindungen einer Persönlichkeit zur Anschauung gebracht werden sollen. „Das Gefühl", sagt Theodor A. Meyer,[12] „erhält seine genauere Bestimmtheit überall durch die näheren und ferneren Ursachen, die es erregen und in der Form von Vorstellungsvorgängen in es hineinspielen. Und gerade diese feine Individualisierung des Gefühls durch die Ursache muß dem mimischen Bild fehlen." Der Monolog als Medium des Denkens eines Individuums widerspricht, wie wir gesehen haben, der inneren Wahrheit durchaus nicht, die mimische Bühnenanweisung als Ersatz für den Monolog tut nicht nur dies, sondern ist auch in viel höherem Grad ein konventionelles Darstellungsmittel als der Monolog, der dies auch nur bei der Annahme ist, unter der wir ihn vorläufig betrachten, daß nämlich der isolierte Mensch weder laut redet noch laut denkt. Wenn Kerr zum Beweise der Berechtigung seiner Theorie jene Szene aus dem ersten Akt von Hauptmanns „Friedensfest" anführt, wo Robert eine mehr als ein Dutzend Zeilen lange Vorschrift für eine pantomimische Szene erhält,[13] so ist diese allerdings eine der auffallendsten Stellen, in denen wir eine stumme Gebärdensprache finden und einen Monolog erwarten, sie ist aber zugleich das beste Zeugnis für unsere Ansicht, daß die Bühnenanweisung und ihre schauspielerische Verwertung keinen Ersatz für das dramatische Selbstgespräch bieten kann. Robert müßte hier unter allen Umständen einen Monolog halten; dadurch, daß dies nicht geschieht, wird das, was er denkt und fühlt, für den Hörer — hier nur Beschauer — ganz unverständlich. Das Publikum soll eine bisher völlig unbekannte

Digitized by Google

Tatsache, die Leidenschaft Roberts für seine künftige Schwägerin, dadurch erfahren, daß dieser eine gelbseidene Börse küßt, nachdem er sich vorher eine Pfeife gestopft, geraucht und vor einem Christbaum wiederholt eine bittere Lache angeschlagen hat, was auch wieder allerlei veranschaulichen soll?! Diese ausführlichen Bühnenanweisungen verraten nichts anderes als den Mangel plastischer Gestaltungskraft und widersprechen dem Wesen des Dramas auch durch ihren epischen Charakter. Dieser zeigt sich ebenfalls in der äußeren Form durch Ausdrücke wie: „sein Interesse fängt in der Folge an ...“, „Sich aufrichtend, scheint er jetzt erst die Entdeckung zu machen ...“, „Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen krankhaften Leidenschaft ...“ „Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unsrer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene.“ Das schrieb FRIEDRICH TH. VISCHER[14] im Jahre 1857, also zu einer Zeit, wo von HAUPTMANN und den Seinigen noch keine Rede war. FRANZ nennt ihn deshalb einen engherzigen Ästhetiker und fordert seine Leser auf, dagegen die „verständnisvollen Darlegungen OTTO LUDWIGS“ zu lesen. In der in Betracht kommenden Stelle der „SHAKESPEARE-Studien“ verteidigt LUDWIG indessen eher den Monolog SHAKESPEARES als die Anweisungen der Modernen.[15] Jedenfalls findet sich hier keine Auslassung gegen den Monolog, was man nach FRANZ annehmen sollte. Überhaupt ist es nicht klug getan, LUDWIG zum Wortführer des Naturalismus zu wählen; denn an anderer Stelle[16] hat der Dichter sich gerade mit größter Entschiedenheit für den Monolog ausgesprochen.

Da nun diese mimische Bühnenanweisung an Stelle des Monologs durch ihren epischen Charakter der inneren Wahrheit des Dramas zuwiderläuft, da sie die dramatische Szene zum Marionettentheater macht, so ist es eigentlich überflüssig, noch ferner darauf hinzudeuten, daß sie auch der äußeren Wahrscheinlichkeit keineswegs entspricht. Denn allein das erste fordert schon ihren Ausschluß vom Drama. Nichtsdestoweniger sei im Hinblick auf das folgende, wo es sich um die Wahrheit des lauten Redens und Denkens der isolierten Personen handelt, das Konventionelle an der Pantomime kurz hervorgehoben. Es besteht eben darin, daß es im Leben keinem Menschen einfällt, wenn er allein ist, den in ihm wirkenden Affekten durch übertriebene und geschraubte Gebärden Ausdruck zu verleihen. Es hängt dies damit zusammen, daß wir gewohnt sind, auch in dem innerlich leidenschaftlichsten Gespräch

Digitized by Google

die äußere Ruhe zu bewahren, so sehr auch der Ton der Rede gehoben sein mag. Die Gewohnheit macht ihre Rechte geltend. So wird auch der leidenschaftlichste Charakter, wenn er unbeobachtet ist, seinem innerlichen Zustand höchstens durch ein erregtes Hin- und Hergehen und die und jene lebhaftere Geste Befreiung gewähren. Diese genügt ihm aber nicht, die Spannung seines Innern verlangt nach einer weiteren und diese kann ihr allein durch die Sprache werden, der diese Aufgabe auch im Dialog zufällt. Tatsächlich wird die isolierte Persönlichkeit sowohl im Affekt wie beim angestrengten Denkprozeß, dem auch ein Zustand des Affektes zugrunde liegen kann und im Drama immer liegt, laut reden und denken, wenn auch natürlich nicht immer. Also ebenfalls im Sinne der von dem Naturalismus geforderten Wahrscheinlichkeit ist der Monolog durchaus berechtigt, während die Pantomime gerade dieser widerspricht. Das Gegenteil der von den Dogmatikern der genannten Richtung aufgestellten Behauptungen trifft also zu.

Es entspricht der Wahrscheinlichkeit sogar in höherem Maße, auch das stumme Denken und den stummen Affekt durch den Monolog darzustellen. Es gibt doch zweifellos Menschen, bei denen der Denkakt durch die Sprache als treibendes Agens vollzogen wird, ohne daß aber diese Sprache zu hörbaren Lauten verdichtet würde; vielmehr bleibt sie durchaus innerlich. Dies geht so vor sich, daß ein Bild des im Augenblick Gedachten in Form des Wortes von dem geistigen Auge gesehen, von dem geistigen Gehör vernommen wird. Und dasselbe ist der Fall, wenn der erregte Mensch mit sich selbst redet, d. h. in den meisten Fällen — was für den Monolog besonders wichtig ist — sich mit einem andern in leidenschaftlicher Weise in seinem Innern auseinandersetzt. Ob die bei beiden Vorgängen im Bewußtsein aufkeimenden Worte eine logisch verknüpfte Folge darstellen oder ob dies nicht der Fall ist, indem die innerliche Sprache und Rede nur einzelne ins helle Licht des Bewußtseins rückt, ist für den Zweck, den wir hier im Auge haben, gleichgültig.[17] Denn uns kommt es nur auf die Frage an, ob es nicht wahrscheinlicher ist, diese innere Sprache, mittels der sich das stumme Denken und Reden vollzieht, im Drama durch ein lautes Denken und Reden, durch den Monolog wiederzugeben, und nicht durch mimische Anweisungen — ganz abgesehen einmal von der durch diese entstehenden Undeutlichkeit. Diese Frage stellen heißt sie in bejahendem Sinn beantworten. Damit ist dargetan, daß der laute sprachliche Ausdruck des stummen Denkens im drama-

Digitized by Google

tischen Selbstgespräch wie der inneren Wahrheit so auch der äußeren Wahrscheinlichkeit in höherem Grad entgegenkommt, als die Pantomime.

Wir wenden uns nun zu dem in der Wirklichkeit lauten Denken und Sprechen des sich allein befindenden Individuums, um zu beweisen, daß der Monolog ganz und durchaus der äußeren Wahrscheinlichkeit entsprechen kann und gerade in diesem Falle zu einem notwendigen Bestandteil der dramatischen Handlung wird. Vorausgeschickt muß aber werden, daß der innere Zustand eines Menschen, der zum lauten Selbstgespräch führt, sich bei einem anderen möglicherweise nur in einem innerlichen Monolog oder in einem halb inneren, halb lauten äußern kann, der dann im Drama — es ist nach dem bisher Gesagten selbstverständlich — genau dieselbe Ausdrucksform erhält wie jenes, und dort auch dasselbe wesentliche Element bildet.

In drei Situationen vor allem spricht (denkt und redet) der isolierte Mensch im Leben laut, kann es wenigstens: wenn er sich in einem Zustand leidenschaftlicher Gemütsbewegung befindet, wenn er sich über etwas klar werden will, sei es über etwas Geschehenes, sei es im besonderen über seine Stellung zu irgendwelchen Tatsächlichkeiten und endlich, wenn er vor eine bedeutsame Entscheidung gestellt ist, also einen Entschluß zu fassen hat, der entweder darin besteht, daß das Individuum zwischen einem Tun oder einem Lassen zu wählen hat — dieses wird im Drama natürlich auch zu einem wichtigen Tun — oder zwischen verschiedenartigem Tun. Im ersten Fall handelt es sich insbesondere um das Fühlen, im zweiten um das Denken, im dritten zwar auch um das Denken, aber vornehmlich doch um das Wollen. Dabei sei noch hervorgehoben, daß auch bei den letzten Fällen der starke Affekt eine Rolle spielt, im Drama fast immer spielen wird.[18] Diese drei verschiedenen Arten des lauten „mit sich selbst Sprechens" sind psychologisch wohl begründet und daher sind die angeführten Behauptungen von Franz, daß es keinem Menschen einfiele, auszusprechen, was er fühlt oder was er will, nur um einer zu erweisenden Theorie willen hingeworfen und daher irrig. Die leidenschaftliche Erregung in einem Individuum wird in der Regel durch einen anderen ausgelöst, der auf irgendwelche Weise den Grimm des Betreffenden gereizt hat. Allein gelassen wird dieser nun noch einmal in der Phantasie das erlittene Unrecht, oder was es sonst sei, erleben und nicht nur das, vielmehr wird er sich auch seinen Gegner und dessen Be-

Digitized by Google

hauptungen noch einmal vorstellen, sie gleichsam zu selbstgeäußerten machen, und laut seine Repliken dagegen halten. Das kann jeder an sich selbst beobachten.[19] Der Monolog, der auf diese Weise entsteht, ist, so sehr er vom augenblicklichen Affekt erzeugt wird, doch als Reflexionsmonolog anzusehen — er kann auch zum Selbstoffenbarungsmonolog werden —, wie denn überhaupt die drei genannten Arten des Selbstgesprächs[20] unter die gemeinsame Rubrik der Reflexionsmonologe fallen. Die aus dem Affekt entstammende Reflexion ist der Grundzug des dramatischen Monologs. Dagegen einzuwenden, daß der Mensch im Affekt nicht geordnet sprechen und nicht wissen kann, was er fühlt, wie Franz[21] dies nach den von uns angeführten Sätzen fertig bringt, ist auch nur eine verfehlte Behauptung zur Stütze eines noch verfehlteren Dogmas. Wenn unter Affekt eine sinnlose Raserei verstanden wird, dann kann allerdings von einem geordneten Sprechen keine Rede sein und dann wird das Individuum auch von seinen Gefühlen kein Bewußtsein haben. Aber unter Affekt verstehen wir doch gemeinhin heftigere psychische Erregungen, die keineswegs den Denkakt ausschließen, was doch durch die Unfähigkeit eines geordneten Sprechens dargetan wäre. Allerdings, eine logische, Tatsache aus Tatsachen folgernde Überlegung wird der im Affekt Befindliche nicht anstellen. Indessen kann der Affekt sein Denken doch dazu machen, wie uns bald ein Monolog der Prinzessin Eboli lehren wird. Aber wenn das auch nicht der Fall ist, so schließt dies durchaus nicht die Unmöglichkeit einer geordneten Sprache in sich. Im Gegenteil wird die Erregtheit der sprachlichen Äußerung dem Monolog nur zustatten kommen, indem sie ihr jene innerliche Lebendigheit verleiht, die für den Monolog genau so gefordert werden muß, wie für den Dialog. Und was das Fühlen betrifft, so wird die Unhaltbarkeit der Franzschen Behauptung sofort klar, wenn wir bedenken, daß der Affekt ja einzig und allein auf dem Bewußtsein dessen beruht, was das von ihm ergriffene Individuum fühlt. Als Beispiel für den im Affekt wurzelnden Reflexionsmonolog, der zugleich einen Selbstoffenbarungsmonolog darstellt, und zwar in ganz ungezwungener Weise, und der wirklich laut gesprochen gedacht werden kann, nenne ich Mortimers Monolog im zweiten Akt der „Maria Stuart“[22] mit den Anfangsversen:

„Geh, falsche, gleisnerische Königin!
Wie du die Welt, so täusch' ich dich. Recht ist's,
Dich zu verraten, eine gute That!“

Digitized by Google

In der diesem Monolog voraufgehenden Unterredung zwischen Elisabeth und Mortimer hat die Königin diesen aufgefordert, Maria zu ermorden. Mortimer aber will diese befreien. Das Ansinnen, mit dem ihm Elisabeth gekommen ist, hat ihn auf das Tiefste empört:

„Seh' ich aus, wie ein Mörder? Lasest du
Ruchlose Fertigkeit auf meiner Stirn?“

Als ob jene noch vor ihm stände, schleudert er seine rhetorischen Fragen, sie anredend, heraus. Er durchlebt das Gespräch mit Englands Königin noch einmal und tiefer als das erste Mal, wo er sich verstellen mußte. Die Antworten, die er dort nicht geben durfte, er gibt sie jetzt der in der Phantasie Vorgestellten:

„Erhöhen willst du mich — zeigst mir von ferne
Bedeutend einen kostbarn Preis — Und wärst
Du selbst der Preis und deine Frauengunst!
Wer bist du Ärmste, und was kannst du geben?“

Es ist Reflexion, zweifellos; denn Mortimer übersinnt das, was Elisabeth ist und stellt ihr die Stuartfürstin gegenüber:

„Bei ihr nur ist des Lebens Reiz —
Um sie, in ew'gen Freudenchore, schweben
Der Anmut Götter und der Jugend Lust,
Das Glück der Himmel ist an ihrer Brust,
Du hast nur tote Güter zu vergeben!“

Das ist lyrisch gehobene Reflexion und trotzdem macht diese den Eindruck der größten Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, weil sie aus der leidenschaftlichen Empörung fließt. Freilich, noch ein anderer Affekt kommt hinzu, der dies Selbstgespräch auch zu einem Selbstoffenbarungsmonolog erhebt, der, wie wir ja schon betont haben, häufig gerade in Gestalt des aus einer heftigen Gemütsbewegung herauswachsenden Monologs erscheint. Dieser Affekt ist die Leidenschaft, in der Mortimer zu Maria Stuart glüht. Das hat nun Schiller eben durch diese lyrische Reflexion auszudrücken verstanden, ohne daß Mortimer hier ein unmittelbares Geständnis ablegt. Dies hätte ja nur den Unwert einer Mitteilung und käme dem primitivsten Selbstgespräch gleich, das zu verwerfen ist. Mortimer fährt nämlich fort, gleichsam gegen Elisabeth zu polemisieren, um Maria zu erhöhen:

„Das eine Höchste, was das Leben schmückt,
Wenn sich ein Herz, entzückend und entzückt,
Dem Herzen schenkt in süßem Selbstvergessen,
Die Frauenkrone hast du nie besessen,
Nie hast du liebend einen Mann beglückt!“

Digitized by Google

Wir wissen nun, daß ihn auch die Sinnlichkeit treibt, sich in den Dienst der königlichen Gefangenen zu stellen. Daraus erklärt sich auch das lyrische Pathos, das eben durch die Leidenschaft an dieser Stelle innerlich begründet erscheint. Die vielgerühmte indirekte Charakteristik der Modernen ist hier schon von SCHILLER zur plastischen Darstellung von Mortimers Wesensart angewandt worden.

Ob dieser Monolog in der Wirklichkeit notwendig ist, kann hier füglich unerörtert bleiben, da er, laut geäußert, möglich ist, was für die Berechtigung seines Vorhandenseins im Drama genügt.[23] Für seine Echtheit, für seine innere Wahrheit spricht ferner die dialogische Form, in der er gehalten wird und die in der Anrede an die Königin zutage tritt, die sich durch das ganze Selbstgespräch hindurchzieht. Freilich, jener Forderung des Dualismus, die HEBBEL als Voraussetzung für den Monolog erfüllt sehen will,[24] wird durch sie in diesem Fall insofern nicht Rechnung getragen, als hier nicht eine Teilung des Ichs im Monologisierenden vor sich geht, in der Weise, daß die beiden entstehenden Iche selbständig nebeneinander bestehen und mit ihren verschiedenen Willensrichtungen um die Herrschaft in jenem streiten. Aber ein gewisser Dualismus ist doch auch sowohl in dem Monolog Mortimers enthalten, wie überhaupt in der zunächst besprochenen Art des Reflexionsmonologs. Das Individuum, das die Ursache des Affekts in dem Monologhaltenden ist, tritt in diesem an die Stelle jenes Ichs, das sich in dem wirklich innerlich dualistischen Alleingespräch[25] von dem Ich als der ganzen Persönlichkeit des Menschen trennt und so Anlaß zu einem Zwiegespräch der beiden Iche wird, das wir eben als Monolog zu bezeichnen pflegen. Daß HEBBEL mit seiner von uns an die Spitze dieser Betrachtungen gestellten Behauptung Recht hat, daß der Dualismus, so, wie er ihn verstanden wissen will, und wie er von uns kurz erläutert wurde, tatsächlich ein Zeugnis für die Berechtigung des Monologs im Drama ist, ja sogar Voraussetzung, da er sonst gar nicht möglich ist — allerdings vom schlechten Dramatiker hingesetzt werden kann und wird — erhellt aus einer Betrachtung der beiden anderen Formen des Reflexionsmonologs, der laut geäußert werden kann.

Wir stellten fest, daß diese dann statthaben werden, wenn sich einmal der isolierte Mensch über etwas Geschehenes oder über sein Verhältnis zu diesem Geschehenen (beides ist meistens verbunden) und überhaupt zu einer Tatsache klar werden will, dann aber auch, wenn er im Begriff ist, einen Entschluß zu fassen, also wenn er

Digitized by Google

denkt und wenn er will.[26] Allerdings muß dieses Denken und Wollen von einer ganz bestimmten Beschaffenheit sein, um einmal die Möglichkeit einer lauten Äußerung zuzulassen und um andererseits für den echt dramatischen Monolog verwendbar zu sein. Dies führt, wie wir gleich sehen werden, wiederum zu dem dualistischen Charakter des Alleingesprächs.

Im dritten Auftritt des vierten Aktes von „Maria Stuart“ ist Leicester Gewißheit geworden, daß man um sein Einverständnis mit Maria weiß. Nach dem Fortgang des Großschatzmeisters hält er nun einen Monolog,[27] der den Zweck hat, den Eindruck zu beleuchten, den die Entdeckung in ihm hervorgebracht hat. Über seine Stellung zu etwas Geschehenem will er sich klar werden. Dabei verlebendigt natürlich der Affekt — entsprechend des bedeutsamen Anlasses zum Alleingespräch — die Reflexion. Also entspricht dieser Monolog den Forderungen, die wir an die zweite Art des laut geäußerten reflektierenden Alleingesprächs stellen. Trotzdem ist er ein Musterbeispiel dafür, wie ein Monolog nicht sein soll. Er kann, so wie er bei Schiller steht, weder laut ausgesprochen, noch auch innerlich gehalten werden und ist daher im Drama unmöglich. Zuerst ist alles in Ordnung; Leicester gesteht sich, daß man ihm auf die Spur gekommen ist, fragt sich, wie das möglich sein konnte, und mit Entsetzen taucht der Gedanke in ihm auf, daß man sogar Beweise[28] für sein falsches Spiel haben könnte:

„Ich bin entdeckt, ich bin durchschaut — wie kam
Der Unglückselige auf meine Spuren!
Weh mir, wenn er Beweise hat!“
„Erfährt“,

so setzt er den Monolog reflektierend fort,

„Die Königin, daß zwischen mir und der Maria
Verständnisse gewesen —“

Wir erwarten nun, daß sich der Widerstreit zwischen dem Ehrgeiz und der Liebe in ihm zu erkennen gibt, von denen der eine ihn zu Elisabeth, die andere zu Maria treibt. Aber nichts dergleichen geschieht. An diese scheint er überhaupt nicht zu denken, sondern nur daran, wie er vor jener dastehen wird. So faßt er, für niemanden anders als für das Publikum, in einer ganz unzweckmäßigen und darum hohlen Pathetik alles das zusammen, was ihn vor Elisabeth vernichten muß. Wir brauchen nur an die energische Entschlußkraft zu denken, mit der Leicester gleich darauf Mortimer

Digitized by Google

gefangen nehmen läßt, um zu begreifen, daß die Gefühle, die seine Wehklage an dieser Stelle ausdrückt, nicht einmal von ihm innerlich erlebt sein können. SCHILLER wollte jedenfalls das Folgende durch diese Lamentation begründen. Aber diese Aufgabe löst sie keineswegs, vielmehr steht sie, nicht durch ihre Veranlassung, wohl aber durch die Art ihres Bestehens, im geraden Gegensatz zu Leicesters Handlungsweise gegen Mortimer. Eine Begründung dieser wäre allerdings notwendig gewesen; in der Weise, daß der oben angedeutete Dualismus den Monolog des Grafen beherrscht hätte und in dem zutage getreten wäre, daß er Maria fallen lassen wird. Der Monolog selbst ist an dieser Stelle nicht nur berechtigt, sondern sogar notwendig. Der Mensch, der sich mit einer bedeutsamen Tatsache in irgendeiner Weise abzufinden hat, der sich überdies niemandem, vor allem gerade in bezug auf diese Tatsache, anvertrauen kann oder mag, er muß notwendigerweise in einen Zustand der Reflexion geraten, wenn er selbst schwankend ist, wie er sich zu jener zu stellen hat. Dieser Zustand ist ein Denken, d. h. ein Streben verschieden zu der das Denken veranlassenden Tatsache stehender Iche, in dem monologisierenden Individuum zur Herrschaft zu gelangen. Dieses Wollen der Iche, das keineswegs ein Wollen der Gesamtpersönlichkeit ist, vielmehr, wie gesagt, ein Denken, wird sich in den meisten Fällen laut durch die Sprache äußern, da der Affekt, der durch dieselbe Tatsache erregt ist, wie das Denken, eben dieses Denken zu einer spontanen psychischen Erregung macht. Diese wird sich ebenso äußern, wie die von uns zuerst betrachtete Art des Reflexionsmonologs. Gerade, wenn man den Affekt bedenkt, wird sich KERRS Einwurf gegen den Monolog erledigen, daß das Wort mit dem Geist nicht Schritt zu halten vermag. Spricht der Mensch in fortlaufender Rede, so ist immer das Gegenteil der Fall, wovon wir uns täglich überzeugen können. Zu einem Wollen der Gesamtpersönlichkeit wird das Wollen der Iche, das Denken des Individuums dann, wenn der Wille eines Einzigen in diesem zur Herrschaft gelangt ist. Das kommt einem Entschlußfassen gleich, wodurch dann der Monolog zu einem Entschlußmonolog wird. Dieser aber sowohl, wie der Denkmonolog, bei dem es zu keiner Entscheidung kommt, sind im Drama nur dann gestattet, wenn jener Dualismus vorhanden ist, der auch bei der ersten Art des Reflexionsmonologs, freilich in anderer Form, Voraussetzung ist. Dabei möchte ich noch darauf hinweisen, daß bei den letztgenannten Monologen das Teil-Ich wiederum verschiedene Willensrichtungen

Digitized by Google

haben kann, weshalb eben von Ichen die Rede war. Fehlt der Dualismus des Monologhaltenden, so wird das Alleingespräch sinnlos. Denn schwankt jener nicht, so braucht es keines Monologs, weil uns seine betreffende Handlungsweise von selbst über sein Denken unterrichtet haben würde. Das trifft für die Stelle von SCHILLERS „Maria Stuart" zu, wo wir ohne den Monolog Leicesters, so wie ihn SCHILLER gestaltet hat, ausgekommen wären, weil er nichts ausdrückt als das, was auch durch die Gefangennahme Mortimers veranschaulicht wird.[29] Wirkt aber in einem Individuum jener Dualismus, so ist ein dies veranschaulichender Monolog aus den obengenannten Gründen notwendig.[30]

Ein sehr lehrreiches Beispiel für die zweite Form des Reflexionsmonologs ist das Alleingespräch Wallensteins im vierten Auftritt des ersten Aktes von „Wallensteins Tod".[31] Das beweist, daß SCHILLER sehr wohl verstand, den Monolog an der richtigen Stelle zu verwenden. Denn notwendig ist dieser Monolog. Seine Notwendigkeit geht hervor aus Wallensteins Natur, die hier der dramatischen Notwendigkeit aufs schönste entgegenkommt. Der Feldherr fühlt sie selbst. Als am Schluß der dem Alleingespräch voraufgehenden Szene Illo den schwedischen Oberst Wrangel rufen lassen will, verhindert dies Wallenstein:

„Warte noch ein wenig.
Es hat mich überrascht — Es kam zu schnell —
Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall,
Blind waltend, finster herrschend mit sich führe."

Er muß erst eine Zwiesprache mit sich selbst halten, ehe er den Gesandten des Volkes empfängt, mit dem ein Bündnis einzugehen, das heißt vom Kaiser abzufallen, seine Lage ihn zu zwingen scheint. Von seinem Ich, das Treue bewahren will, hat sich ein Teil-Ich abgesondert, das ihm Verrat zuraunt. Noch ist es nicht zum Sieg gelangt, aber die Möglichkeit eines solchen liegt nahe und wir wissen, daß sie tatsächlich eintritt.[32] Bevor aber der entscheidende Augenblick herannaht, müssen wir zum Zuschauer des Kampfes der beiden Iche gemacht werden, zu dem es ja Wallenstein selbst drängt.

Deutlich vernehmen wir aus seinen Worten den Dualismus; aber das Ich, das zum Kaiser hält, scheint noch stärker zu sein. Doch Wallenstein erkennt wohl, daß er gezwungen ist, zu einem ganz bestimmten Geschehnis Stellung zu nehmen; zu der Gefangennahme des Sesin, durch die der Kaiser alle seine Pläne und die

Digitized by Google

Unterhandlungen mit den Schweden erfährt. Das Teil-Ich drängt sich vor. Jetzt wird der Monolog auch in der äußeren Form dualistisch,[33] was zugleich auf die Erregung in dem Feldherrn hinweist:

„Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende, erschüttern . ."

Schiller hat hier sicherlich an ein lautes Sprechen Wallensteins gedacht, sonst hätte er nicht ein „Mit sich selbst redend" als Bühnenanweisung hinzugefügt, was bei ihm sonst, soweit ich sehe, selten ist.

Eine Entscheidung fällt in diesem Monolog nicht. Zu einem Entschluß ist die Willensmacht des Teil-Ichs nicht stark genug, doch ahnen wir, daß das Ich zu schwach ist, um den Umständen anders zu begegnen als durch Verrat.

Als Beispiel für die dritte Art des Reflexionsmonologs, in welchem dem Willen eine bedeutende Rolle zufällt, was sich darin zeigt, daß das Teil-Ich einen Entschluß des Monologisierenden erzwingt, sei der Monolog der Prinzessin Eboli im zweiten Akt des „Don Carlos" angeführt, nachdem der Infant sie verlassen.[34] Der Dualismus tritt hier in der äußeren Form nicht so stark hervor, nur in den dem höchsten Affekt entflossenen Worten:

„O, ich Rasende!
Jetzt endlich, jetzt — wo waren meine Sinne?"

Um so mehr aber in der inneren Form, wenigstens in dem zweiten Teil des Selbstgesprächs, nachdem der Prinzessin bewußt geworden ist, wem Carlos Liebe gilt. Der erste Teil ist ein schöner Beweis dafür, wie unheimlich klar der Mensch gerade im Affekt denken kann. Als der Prinz hinausgestürzt ist, ist die Prinzessin ganz außer Fassung. Nur einige Ausrufe entringen sich ihr, also laute Äußerungen. Dann macht die Eifersucht sie sehend und führt sie in unbezwinglich logischer Konsequenz zur Erkenntnis:

„Er liebt!
Kein Zweifel mehr. Er hat es selbst bekannt.
Doch wer ist diese Glückliche? — So viel
Ist offenbar, — er liebt, was er nicht sollte.
Er fürchtet die Entdeckung. Vor dem König
Verkriecht sich seine Leidenschaft — warum
Vor diesem, der sie wünschte? — Oder ist's
Der Vater nicht, was er im Vater fürchtet?

Digitized by Google

Als ihm des Königs buhlerische Absicht
Verraten war — da jauchzten seine Mienen,
Frohlockt er wie ein Glücklicher .... wie kam es,
Daß seine strenge Tugend hier verstummte?
Hier? eben hier? Was kann denn er dabei,
Er zu gewinnen haben, wenn der König
Die Königin die —"

und dann weiß sie, daß Carlos niemanden anderen liebt als seine Mutter. Diese ganze Reflexion, die in ihrer Knappheit und Folgerichtigkeit etwas Lessingsches an sich trägt, ohne doch zu dessen starrem Lakonismus zu führen, wird gerade durch die leidenschaftliche Eifersucht begründet, die so scharfblickend macht, und sie ist notwendig, weil sie jenen Entschluß in der Prinzessin reifen läßt, der die Handlung weiter bringt. In der Art und Weise, wie sie zu diesem Entschluß kommt, offenbart sich in ihr der Dualismus, ohne den sie ja sogleich nach stattgehabter Erleuchtung entschlossen wäre. Sie weiß genau, daß Elisabeth keines Treubruchs fähig ist. Sie nennt sie selbst „ein höheres Wesen". Aber ihr Teil-Ich dürstet nach Rache und so betrügt es ihr Gesamt-Ich, indem es ihm vorlügt, daß Carlos ja gar nicht gekommen wäre, wenn er nicht der Erfüllung seiner Wünsche gewiß gewesen wäre. „Beim Himmel, diese Heilige empfindet." Und das Teil-Ich gewinnt immer mehr Macht: aus der Heiligen wird gleich darauf eine Gauklerin, an der man rächen muß, daß man sie anbetete: „Der König wisse den Betrug." Das Teil-Ich hat gesiegt.

Behauptungen wie: „so ist denn der Monolog immerhin nichts weiter als ein Auskunftsmittel, und noch dazu eines, das man nach Möglichkeit vermeiden soll",[35] sind, wie ich hoffe, durch die vorstehenden Ausführungen abgetan. Der Reflexionsmonolog in den geschilderten drei Formen ist ein notwendiger Bestandteil des Dramas und kann weder durch indirekte Charakteristik, noch durch Auflösung in den Dialog ersetzt werden. Wenn gerade dieses bei Ibsen so häufig ist, so beruht das eben auch bei diesem Meister dramatischer Technik auf einer Verkennung des Wesens des Alleingesprächs und seiner Bedeutung für das Drama. Im Augenblick des höchsten Affektes, der Unschlüssigkeit und des Entschlußfassens kann der Monolog im Drama nicht entbehrt werden. Der Naturalismus will davon nichts wissen. Dennoch gestattet er wenigstens den Monolog, nämlich im sogenannten Phantasiedrama, das Begebenheiten darstellt, die zeitlich weit

hinter uns liegen und das, wie er meint, nie realistisch darzustellen ist: „wo ich neun Unwahrscheinlichkeiten habe, nehme ich eine zehnte mit in Kauf".[36] Im realistischen Drama aber hat der Monolog nichts zu suchen, es sei denn, daß es sich um primitive Äußerungen oder um solche von Wahnsinnigen handelt.[37] Da weder Klara noch Leonhard wahnsinnig sind, so wären die Monologe der „Maria Magdalene" zu streichen. Nun könnte aber jemand kommen und dem Naturalismus vorhalten, daß eine Scheidung zwischen der Technik des realistischen und der des historischen Dramas nicht berechtigt ist. Auch darauf fehlt seinem Wortführer die Antwort nicht: Ein solcher Unterschied ist, so verkündet er uns,[38] ja längst gemacht „und im Prinzip anerkannt". „Oder schreibt man bei uns Dramen aus der Gegenwart in Versen? Würde SUDERMANNS „Ehre" in Iamben eine andere als parodistische Wirkung hervorbringen? Doch in der Sprache WILDENBRUCHscher Heerführer, FREYTAGscher Fabier lassen wir uns rhythmische Gebundenheit gerne gefallen.... Hier mag auch der Monolog fortbestehn". Das sind Sätze von staunenswerter Logik. Einmal könnte man dagegen halten, daß aus der Tatsache, moderne Stoffe können nicht in Iamben geschrieben werden, noch lange nicht die weitere folgt, auch der Monolog sei ihnen verboten. Aber damit wollen wir uns gar nicht aufhalten; denn die „Tatsache", aus der dieses letzte abgeleitet wird, scheint mir denn doch nichts weniger als „im Prinzip anerkannt". Wenn die heutigen Dramatiker ihre Gegenwartstücke in Prosa, nicht im Blankvers schreiben, so ist das ihr gutes Recht. Das gute Recht hat man aber nicht auf seiner Seite, wenn man daraus den Schluß zieht, daß die von ihnen behandelten Stoffe, also die realistischen, überhaupt nicht in versifizierte Form gebracht werden können. Der Hinweis auf KLEISTS „Zerbrochenen Krug" sollte hier genügen. SUDERMANNS „Ehre", d. h. den von SUDERMANN in dem genannten Stück behandelten Gegenstand, könnte ich mir sehr gut im Iambus geschrieben denken, ohne daß die erzielte Wirkung parodistisch würde. Wenn IBSEN der Meinung war,[39] daß die versifizierte Form im Drama der nächsten Zukunft kaum eine nennenswerte Verwendung finden wird und kann, so war das seine Privatmeinung, der wir uns unsererseits nicht anzuschließen vermögen und die wohl auch durch die Gegenwart schon widerlegt ist. Aber selbst wenn er Recht hätte, dann gäbe es eben nur in ungebundener Rede geschriebene Dramen, und das brauchten ja durchaus nicht nur „realistische", sondern könnten auch „Phantasie"stücke sein, da es bekanntlich auch solche

Digitized by Google

gibt, die in Prosa gedichtet sind. Ebensogut könnten jene in Verse gesetzt sein, ohne den künstlerischen Eindruck zu stören. Zwischen dem „Wallenstein“ und „John Gabriel Borkman“ ist innerlich kein so großer Unterschied, daß nicht dieser die Behandlung in gebundener Sprache vertrüge. Daraus folgt nun aber andererseits, daß das Schillersche Werk kein Phantasiedrama zum Unterschied von dem realistischen ist, das seinen Stoff aus der Gegenwart nimmt. Die Scheidung in diese beiden dramatischen Gattungen ist eine Willkür, der alle Werke unserer großen Dichter widersprechen. Man denke nur an Goethes „Natürliche Tochter“. Es gibt keinen noch so realen Stoff, der durch sie nicht in eine ideale Sphäre emporgehoben worden wäre und umgekehrt. Idealität und Realität durchdringen sich bei jedem wahren Künstler. Sie gehören zueinander und da der Monolog von uns für das Drama als notwendig erkannt wurde, so kann er in einem besonders als „realistisch“ konstruierten nicht fehlen, aus dem einfachen Grunde, weil dieses gar nicht vorhanden ist, oder doch nur als das „naturalistische“, dem es nicht um innere Wahrheit zu tun ist, sondern um äußere Wirklichkeitstreue, der ja der von uns als nötig erwiesene Monolog auch nicht einmal entgegensteht. „Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrtum ist,“ sagt Otto Ludwig,[40] „kann die jetzt geltende Regel zeigen, so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind.“ Dieses Dramatische besteht in dem von uns gekennzeichneten Dualismus, der für den Monolog Hebbels von so großer Bedeutung ist (vgl. W. VI, 349).

B. Der Monolog bei Hebbel.

I. Die innere Form.

a) Es ist nicht verwunderlich, wenn wir den Monolog schon in Hebbels jugendlichen dramatischen Versuchen einen großen Raum einnehmen sehen; und ebensowenig kann es uns in Erstaunen setzen, daß diese Monologe zum weitaus größten Teil hochgespannte lyrische Reflexion aufweisen. Das Alleingespräch ist für den jungen Dichter die beste Gelegenheit, seine Gefühle breit ausströmen zu lassen; auf Charakteristik der mit dem Monolog bedachten Personen, auf

Digitized by Google

seine innere Notwendigkeit kommt es ihm nicht an, nur darauf, den heftigen Drang zu befriedigen, unklar Empfundenem überschwenglichen Ausdruck zu verleihen. Dann ist natürlich auch hier — wenigstens für den „Mirandola“ — der Einfluß SCHILLERS zu berücksichtigen. Ferner müssen wir in Anschlag bringen, daß, wie bei allen werdenden Dramatikern, der Monolog auch HEBBEL dazu dient, vor der Handlung Liegendes dem Hörer mitzuteilen. Die technische Unbeholfenheit des jungen HEBBEL, die sich allerorts im „Mirandola“ zeigt, tritt auch in dieser Verwendung des Alleingesprächs zutage. Sie ist als plump und daher unkünstlerisch zu verwerfen. Neben diesen Expositionsmonologen, zu denen wir alle Alleingespräche rechnen, die um einer Mitteilung willen gehalten werden, und den Reflexionsmonologen finden wir im „Mirandola“ und in dem „Vatermord“ auch jene besondere Art des reflektierenden Alleingesprächs, den Entschlußmonolog, und endlich, ein einziges Mal, den Brückenmonolog, der nur zum Zweck der Verknüpfung zweier Szenen eingeführt ist.

Ganz derb und ohne den mindesten Versuch, die in ihm gemachte Mitteilung in eine ungezwungene Form zu kleiden, ist der Monolog Gonsulas in der letzten Szene des zweiten Aktes des „Mirandola“ (25, 10). Das Publikum soll erfahren, daß sich der Burgpfaffe aus irgendeinem Grund an dem Vater Gomatzinas rächen will und darum das Zusammentreffen mit dessen Sohn begrüßt, an dem er sein Rachegefühl befriedigen wird. An und für sich läßt sich nichts dagegen einwenden, daß uns der Pfaffe dieses Bestreben wirklich durch einen Monolog mitteilt. SCHERERS, auch von DÜSEL (p. 27) beistimmend angeführte Behauptung,[41] „unter den Menschen, die die Gewohnheit haben, mit sich selbst zu sprechen, wird wohl niemand im Selbstgespräch sich Dinge vorsagen, die er längst weiß“, ist in dieser Allgemeinheit ausgesprochen falsch. Gerade das, was uns längst bekannt ist, kann aus uns in einem Augenblick, wo wir unerwarteterweise daran erinnert werden, unwillkürlich herausgeschleudert werden. Dies besagt schon, daß uns die neuerliche Mahnung an das Vergangene in einen Zustand des Affektes versetzen muß, wenn seine Äußerung im Monolog möglich gemacht werden und genügend begründet sein soll. Denn daß sich Jemand die alltäglichsten Dinge, die er längst weiß, wiedererzählt, wenn er keine psychische Erregung erleidet, ist allerdings ausgeschlossen. Ist aber diese in einem Individuum vorhanden, so kann es sehr wohl das ihm schon Vertraute im Alleingespräch aussprechen,

Digitized by Google

zumal, wenn es sich, wie in unserem Fall, um Tatsachen handelt, an die der Monologisierende nicht erst im Augenblick des Alleingesprächs oder kurz vorher erinnert worden ist, sondern die er seit ihrem Bestehen mit sich herumgetragen hat. Sie haben in ihm während dieser Zeit einen leidenschafterfüllten Zustand groß gezogen, der sich durch den Monolog infolge des Eintretens eines bestimmten Ereignisses — hier durch die Ankunft des jungen Gomatzina — befreit. Dieses Ereignis rückt die Tatsachen wieder in das grellste Licht. Der Monolog wird so zu einem Reflexionsmonolog werden, wie es das früher genannte Alleingespräch Mortimers ist, dem dabei auch die Aufgabe zufällt, die Vorgeschichte oder Teile derselben zu enthüllen. Hierbei kommt nun aber alles auf die Form an. Diese hält in dem Monolog Gonsulas einer künstlerischen Prüfung aus mehr als aus einem Grunde nicht stand. Das wäre der Fall gewesen, wenn der Burgpfaffe in kürzeren abgerissenen Ausrufen oder längerer ausgeführter Rede seiner Freude darüber Ausdruck gäbe, daß jetzt der Augenblick gekommen ist, wo er Vasco Gomatzina vergelten wird, was dieser ihm getan. Dessen Name könnte, wie es ja auch tatsächlich bei Hebbel geschieht, genannt werden. Daran ließe sich dann ungezwungen der Gedanke knüpfen, der Sohn soll für den Vater büßen. Dieser Gedanke kommt dem Redenden natürlich nicht durch einen Denkprozeß, sondern ist in ihm, wie die vorhergehende Szene beweist, spontan aufgestiegen, was von dem Dichter hätte veranschaulicht werden müssen. Dies würde für den Zuschauer völlig genügen, um die Bedeutung des voraufgehenden Gesprächs zwischen Gonsula und Gomatzina zu verstehen. Der Monolog würde auf diese Weise zu einem Entschlußmonolog, freilich, das sei hier gleich hervorgehoben, zu jener besonderen Art des Hebbelschen Entschlußmonologs, der den Entschluß nicht in der Seele des Redenden langsam reifen, ihn vielmehr als schon gefaßt von ihm aussprechen läßt. Nun wird in dem Monolog Gonsulas, in der Gestalt, wie er uns vorliegt, allerdings auch ein Entschluß ausgesprochen, und auch hier ohne vorhergehende Reflexion, aber ihn als einen Entschlußmonolog anzusehen geht nicht an, weil einmal die voraufgehende Szene schon die Konsequenzen des Entschlusses zieht, also seine Mitteilung im folgenden Monolog nur eine Erläuterung ist, die allerdings künstlerisch gerechtfertigt sein kann, dann aber vor allem darum, weil Hebbel hier in der gröbsten Weise allerlei Mitteilungen eingeschachtelt hat, welche den Charakter des Entschlußmonologs völlig aufheben. Daß gleich zu Beginn

Vasco Gomatzina angeredet wird, ist an und für sich kein Übelstand. Im Gegenteil wird dadurch der für den reinen Affektmonolog eigentümliche Dualismus erzielt. Daß aber Gonsula von ihm aussagt, er ruhe längst im Grabe (25, 21), wodurch Hebbel wohl die Tatsache begründen will, daß der Pfaffe an Gomatzinas Sohn, nicht an ihm selbst, Vergeltung übt, ist nur ein Kommentar, der für das Publikum berechnet ist. Denn nachdem er schon begonnen hat, seine Rache zu vollstrecken, wird jener sich selbst nicht noch einmal vorsagen, auch nicht nur gedanklich, warum jene den Sohn und nicht den Vater treffen soll und kann. Wenn Gonsula sein Erstaunen darüber ausspricht, daß ihm doch noch Gelegenheit zur Rache wurde und wird, so ist dies durchaus in der Situation begründet und es ist psychologisch ganz recht, daß dies erst geschieht, nachdem der Racheweg schon beschritten ist. Aber ganz unpsychologisch ist es, daß er auch den Grund für seine Rache nennt, und nun gar in dieser umständlichen Form. „Hätt' mir's wahrlich nicht gedacht," sagt er, „daß noch so eine schöne Gelegenheit kommen würde, der Familie Gomatzina dafür meinen Dank gebührend abzustatten, daß sie den Anselmo zum Prior machte und mich gewisser Streiche halber bald in den Kerker gesperrt hätte!" Hebbel läßt ihn also auch den Grund für eine Tatsache anführen, die ihrerseits wieder den Grund für seine Rache abgibt. Aber ganz abgesehen davon, daß uns zum mindesten diese „gewissen Streiche" völlig gleichgültig sein können, oder Hebbel, wenn er ihrer Mitteilung doch Gewicht beilegen wollte, Gelegenheit hätte finden müssen, sie im Dialog dem Hörer zur Kenntnis zu bringen — denn die Voraussetzungen der Handlung zu enthüllen, ist allerdings Aufgabe des Dialogs und nicht des Monologs[42] —, ist die Form, in der diese Mitteilung gemacht wird, dem Charakter dieses Monologs und dem Zustand des Redenden durchaus widersprechend. „Mich in den Kerker sperren!", das wäre etwa die passende Art, in der Gonsula uns Mitteilung von der Vorgeschichte machen könnte. Ein solcher spontan herausgeschleuderter Ausruf würde zugleich Zeugnis von dem Affekt ablegen, in dem er durch die Rückerinnerung an die Vergangenheit versetzt ist. Seine wirklichen Worte aber sind ein Referat, das Hebbel für das Publikum hält. Und dieser Eindruck wird durch den letzten Satz verstärkt, der auch nur ausgesprochen wird, damit der Dichter die Möglichkeit hat, uns mitzuteilen, daß Gomatzina noch nicht geboren war, als Gonsula „bald" von seinem Vater eingesperrt worden wäre. Dies ist insofern von

Digitized by Google

Bedeutung, als es zeigt, wie früh in HEBBEL das Streben nach strenger Motivierung ausgebildet war; denn durch die Erwähnung der angeführten Tatsachen wird darauf hingedeutet, daß Gomatzina den Burgpfaffen nicht kennt. Dieser Hinweis schien HEBBEL jedenfalls nötig, um die Vertrauensseligkeit Gomatzinas verständlich zu machen. Aber seine Motivierung vermochte er noch nicht künstlerisch dem Ganzen einzuordnen. Noch muß ihm dazu das Alleingespräch dienen, dem überhaupt, wie gerade unser betrachtetes Beispiel zeigt, die Rolle zufällt, Mitteilungen des Dichters an das Publikum zu vermitteln. Das ist ja bei angehenden Dramatikern häufig.[43]

Beachtenswert ist aber, daß auch in diesem Expositionsmonolog, wie wir ihn allgemein nennen können, wenn er auch nicht Ereignisse enthüllt, die sich auf die Vorgeschichte der Hauptpersonen beziehen, der Affekt eine Rolle spielt. Dadurch wirkt das aufdringlich Unkünstlerische der Mitteilung um so stärker. Das ist ebenso der Fall in dem großen Eingangsmonolog Isabellens im „Vatermord". Hier ist die psychische Erregung bei weitem größer als in dem Alleingespräch Gonsulas. Demgemäß ist die Sprache gehobener und daher müssen die Bestandteile dieses sonst ganz reflektierenden Monologs, die expositionellen Charakter tragen, genau so nüchtern wirken, wie jene platte Alltagsrede, die sich plötzlich mitten in pathetischer Rede findet. Auch in diesem Punkt offenbart sich also das Widerspruchsvolle der HEBBELschen Natur. „Warum fliehst du deine Mutter, du Ebenbild deines treulosen, aber noch feurig geliebten Vaters ...." Dies ist direkt zum Publikum gesprochen, das auf die Ankunft des Grafen und auf Isabellens Stellung zu seiner Ermordung durch ihren Sohn vorbereitet werden soll. Dasselbe trifft zu, wenn sie von einem Ausspruch ihres Sohnes meldet: „Er sprach das mit einem Tone, der mir Mark und Bein durchschnitt." Nichtsdestoweniger bezeichnet dieser Monolog einen Fortschritt gegen den Gonsulas. Wenn wir ihn vorhin einen Reflexionsmonolog nannten, so ist dies nur insofern richtig, als die Reflexion die Einkleidung für die Mitteilung der der Handlung voraufgegangenen Geschehnisse abgibt. Diese teilt uns Isabella durch die Äußerung ihrer Gefühle und Empfindungen mit, die durchaus dem übermächtigen Affekt entfließen. Dadurch kommt in die Mitteilung der Vorgeschichte etwas Unmittelbares, das dem Monolog des Burgpfaffen fehlt.

Eine dritte Art des Expositionsmonologs ist das kurze Allein-

Digitized by Google

gespräch Gomatzinas im ersten Akt, dritte Szene des „Mirandola“. Hier handelt es sich nicht um Bekanntmachung der Vorgeschichte. Es ist gleichsam ein Selbstoffenbarungsmonolog. Gomatzina verkündet, es sei ihm grauenhaft, das Haus seines Freundes Mirandola zu betreten, damit in dem Publikum die Ahnung kommenden Unheils erregt werde.[44] Für diesen kurzen Monolog ist eine Änderung der Örtlichkeit notwendig. Das zeigt die Unbeholfenheit Hebbels in der Szenenführung.

Der häufige Wechsel der Szene ist überhaupt bezeichnend für Hebbels ersten dramatischen Versuch. Damit hängt es auch zusammen, daß sich in ihm nur ein einziger Brückenmonolog findet. Während z. B. in den Jugendwerken Lessings der Monolog zum großen Teil den Zweck hat, das Abgehen und Auftreten der Personen voneinander zu trennen, also durchaus nur dramaturgischer Notbehelf ist,[45] fällt ihm weder im „Mirandola“, noch im „Vatermord“ diese Aufgabe zu, abgesehen von dem einen Mal, wo ein kurzes Alleingespräch der Flamina das gleichzeitige Abgehen Mirandolas und Auftreten ihrer Mutter verhindert (7, 5). Dieser Monolog enthält ein paar ganz nichtssagende Redensarten, die völlig überflüssig sind, da Flaminas große Liebesleidenschaft im folgenden Gespräch mit Isabella ihren lebhaften Ausdruck findet. Nur um die Trennung zweier Szenen war es Hebbel hier zu tun, nicht um die Äußerung von Gefühlen und Empfindungen. Das wird auch äußerlich dadurch veranschaulicht, daß dieser Monolog keiner besonderen Szene zugewiesen ist, wie dies mit den anderen Alleingesprächen des „Mirandola“ — im „Vatermord“ fehlt die Szeneneinteilung überhaupt — geschieht.[46] Dennoch war Hebbel anscheinend bestrebt, die Situation wahrscheinlicher zu machen. Einmal läßt er Flamina dem Mirandola am Anfang ihres Monologs einige Worte nachrufen, dann gibt er am Ende die Vorschrift, daß sie abgehen will, wodurch verhindert wird, daß die Mutter auftritt, nachdem sie gerade zu Ende gesprochen. Wie gesagt, ist dieser Brückenmonolog bei dem jungen Hebbel das einzige Beispiel seiner Art. Dies ist aber nun durchaus kein Zeugnis für seine technische Vorgeschrittenheit etwa gegenüber Lessing. Gerade das Gegenteil trifft zu; der fortwährende Wechsel des Ortes steht in technischer Beziehung zweifellos der Verknüpfung der Szenen durch Monologe nach. Der erste Akt hat sechs Auftritte; von diesen sind der erste und zweite durch das besprochene Alleingespräch getrennt; auf den fünften folgt am selben Ort ein Monolog, der aber nicht eine Brücke zu einem fol-

Digitized by Google

genden Auftritt schlägt, da er den Akt abschließt. Die übrigen Szenen sind sämtlich voneinander durch Ortswechsel geschieden. Im zweiten Akt ist dieser nicht so häufig, die Verknüpfung aber, da der Monolog nicht angewandt wird, um so ungeschickter. Und doch können wir gerade hier eine Art des Übergangs feststellen, auf die zwar erst später eingegangen werden soll, auf die ich aber hier schon hinweisen möchte, weil sie bei Hebbel überaus selten ist. Das ist die Pantomime, bezeichnet durch die szenische Anweisung: „Gomatzina geht auf und ab," welche die fünfte Szene von der vierten trennt.

Wie in Hebbels späterer Monologie, so überwiegt auch schon im „Mirandola" der Reflexionsmonolog die übrigen Formen. Da das kurze Alleingespräch Flaminas (19, 14) kaum als Monolog bezeichnet werden kann, ist der Reflexionsmonolog auf Gomatzina beschränkt. Und das ist ganz natürlich; denn er ist — abgesehen von Gonsula — ja der einzige, der etwas zu verheimlichen hat, was sein ganzes Innere erfüllt und wovon er sich befreien muß, wenn er allein ist. Seine Reflexion entfließt dem Affekt und äußert sich auch in ihm. Sein Alleingespräch, das von ihr erfüllt ist, gehört also zur ersten Art des Reflexionsmonologs. Wie Mortimer, so macht auch Gomatzina seinem Grimm gegen einen andern Luft, nur daß dieser andere er selbst ist. In seinen drei Monologen führen der Freund und der Mann, der die Braut des Freundes liebt, einen erbitterten Kampf miteinander. Schon der erste am Ende des ersten Aufzuges (14, 22) zeigt, daß Gomatzina sich dieses Kampfes vollkommen bewußt ist. Direkt ausgesprochen wird dies nicht; aber dadurch, daß er immer wieder in überschwenglicher Form betont, daß das Gefühl, das ihn beherrsche, nicht Freundschaft sei, weist er auf den Konflikt in seinem Innern. In seinem zweiten Monolog (19, 21) wird der Kampf weiter gekämpft; der Fortschritt der Handlung, der durch dieses Alleingespräch bezeichnet wird, besteht darin, daß er sich jetzt gesteht, daß es Liebe ist, was er für Flamina empfindet. Sehr bezeichnend ist sein Ausruf: „Liebe — Gott, das Wort ist heraus!" Dieses Erschrecken in dem Augenblick, wo das lang Geahnte klare Erkenntnis wird, ist psychologisch sehr fein und zugleich ein Beweis, daß Hebbel sich Gomatzina wirklich laut sprechend dachte, denn erst im Augenblick, wo das Wort dem Munde entfährt, kann dies Erschrecken eintreten. Dies drücken ja auch die Worte selbst aus. Abgesehen von den störenden Lyrismen, die mit dem Ton des ganzen Stückes überein-

Digitized by Google

stimmen, und einigen Einzelheiten, sind diese beiden Monologe innerlich berechtigt. Dem von HEBBEL geforderten Dualismus, auf den ausführlicher erst bei den Reflexionsmonologen seiner vollendeten Werke eingegangen werden soll, ist hier durch den inneren Kampf Gomatzinas Rechnung getragen. Er äußert sich auch an psychologisch berechtigter Stelle. Zuerst, als Mirandola Gomatzina zum Beschützer seiner Braut gemacht hat, dann, als dieser zum ersten Mal allein mit Flamina spricht. Inmitten der gröbsten Unbeholfenheit haben wir auch hier wieder einwandfreie künstlerische Gestaltung. In dem Dualismus, der in ihnen zutage tritt, und in ihrer vom Affekt getragenen Reflexion, zwei Elementen, durch die sich der junge HEBBEL von dem jungen LESSING unterscheidet,[47] was ganz mit dem von uns gelegentlich der Gegenüberstellung beider Dichter Gesagten übereinstimmt, bilden die beiden Monologe Gomatzinas eine Vorstufe zu dem monologischsten, oder wenn man will, dialogischsten Charakter, den HEBBEL geschaffen, zu Golo und zu seinen Alleingesprächen. Dies tritt noch stärker hervor, wenn wir den dritten Monolog Gomatzinas betrachten (25, 1). Auch er steht an rechter Stelle, nach der ersten Unterredung Gomatzinas mit dem Versucher, an dessen Platz in der „Genoveva" die alte Margaretha tritt. Der Dualismus wirkt auch hier, aber er zeigt doch, eben infolge des Gesprächs mit Gonsula, ein anderes Aussehen als früher. Darin besteht der Fortschritt der Handlung, der durch diesen Monolog bezeichnet wird. Der Gedanke an den Treubruch, der in den früheren Monologen kaum mitschwang, hat in Gomatzinas Seele schon bestimmtere Gestalt angenommen, so daß es sich jetzt darum handelt: ob Verrat oder nicht. In den beiden ersten Monologen ist es ein Dualismus des Gefühls, der Gomatzina zum Alleingespräch treibt, in dem letzten ist es ein Dualismus des Denkens, so sehr natürlich auch hier die leidenschaftliche, verzweiflungsvolle Empfindung mitspielt. Bei Golo wird sich diese Erscheinung in mannigfaltigerer Form wiederholen.

Auch Fernandos von Affekt strotzender Monolog im „Vatermord" (32, 31), der dem Eingangsmonolog seiner Mutter folgt, trägt dualistischen Charakter, wenn dies auch nicht so stark hervortritt, weil das eine Ich, das Teil-Ich, das den Monologisierenden bestimmt, in den Tod zu gehen, schon zu herrschender Macht gelangt ist, also eigentliches Ich geworden ist. Die Frage nach der sonstigen Berechtigung dieses Alleingesprächs ist hier ohne Bedeutung, weil in dem Nachtgemälde, so konzentriert es in seiner schnellen Auf-

Digitized by Google

einanderfolge der Ereignisse auch wirkt, von dramatischer Komposition gar keine Rede sein kann; nur das sei erwähnt, daß es zuletzt reiner Mitteilungsmonolog wird, und darum den Monologen Gomatzinas nachsteht.

Von Bedeutung ist dieser Monolog aber noch aus dem Grunde, weil er die besondere Art des Hebbelschen Entschlußmonologes offenbart. Der Monologisierende gelangt bei Hebbel zu seinem Entschluß nämlich nicht durch Reflexion, sondern er bringt ihn in den meisten Fällen fertig mit, wie es bei Heinrich von Kleist geschieht.[48] Der Entschluß liegt also vor dem Monolog und wird in diesem nur noch einmal ausgesprochen, nicht aber der Weg aufgezeigt, auf dem der Redende zu ihm getrieben wurde. Dies ist auch der Fall mit dem Monolog, in dem Mirandola verkündigt, daß er ein Räuber werden will (29, 17). Auch dieser macht eine weitere Betrachtung entbehrlich, da er völlig losgelöst von dem ganzen Stück als ein Teil des vielleicht verloren gegangenen übrigen erhalten ist.

b) Die Betrachtung der Jugendmonologe Hebbels hat uns gezeigt, daß das Alleingespräch schon früh für ihn einen psychologischen Reiz gewinnt. Es ist nicht nur ein Ablagerungsplatz für dumpfe Empfindungen. Der dualistische Charakter von Gomatzinas Monologen verrät uns vielmehr, daß der junge Dichter für ihr Wesen und für ihre Bedeutung im Drama intuitiv das richtige Gefühl besaß, lange bevor ihm die theoretische Erkenntnis wurde, die er sicherlich — er durfte es mit Recht — aus seiner Praxis ableitete. Nach den jugendlichen Wesselburner Versuchen vergeht eine verhältnismäßig sehr lange Zeit, ehe sich Hebbel wieder dem Drama zuwendet. Als es dann im Jahre 1839 wirklich geschieht, ist seine Neigung zum Alleingespräch nicht geschwunden, sondern hat sich so stark entwickelt, daß man mit Recht von der „Genoveva" als von einem Monodrama sprechen konnte.[49] Der Monolog ist für Hebbel nicht nur ein bemerkenswerter Bestandteil seiner Werke, er ist ebenso ein Schlüssel zum Verständnis seiner menschlichen und dichterischen Persönlichkeit und ihrer Entwicklung. Dies gilt natürlich vornehmlich von dem Reflexionsmonolog. Dort soll denn auch das Gesagte erst erhärtet werden. Denn der Expositions- und Brückenmonolog, der sich neben jenem in nicht geringer Anzahl in den Dramen Hebbels findet, kann, da er meistens technische Aufgaben zu lösen hat, nicht in so hohem Grade für eine Erschließung von Hebbel selbst in Frage kommen, auch da nicht,

Digitized by Google

wo er psychologisch und künstlerisch gerechtfertigt erscheint. Trotzdem werden wir sehen, daß die Art seines Vorkommens manchen Schluß auf seinen Schöpfer gestattet.

Die Feststellung ist interessant, daß der Expositionsmonolog in der „Judith“ gar nicht und in der „Genoveva“ nur ein einziges Mal in Gestalt zweier Verse auftritt. Dies sind die Worte Katharinas zu Beginn des vierten Aktes (1985):

„Er ging zum Thurm! Es ist das erste Mal!
Wie wird's ihm sein, wenn er sie wieder sieht!“,

Verse, durch welche die Amme Golos dem Publikum die Mitteilung macht, daß jener zu der gefangenen Genoveva gegangen ist. Es ist ein Kommentar, der ganz überflüssig ist, da sich die kundgegebene Tatsache aus dem folgenden Gespräch entnehmen läßt. Aber diese Erscheinung ist typisch für die „Genoveva“, in der sich derartige Erläuterungen des Dichters sehr häufig finden, wie wir bei der Betrachtung des Dialogs noch sehen werden. Der Grund der merkwürdigen Erscheinung, daß in den beiden ersten Tragödien Hebbels der Monolog mit einer geringfügigen Ausnahme gar nicht zur Mitteilung geschehener Dinge verwandt wird, liegt darin, daß in der „Genoveva“ überhaupt nur wenige vor der Handlung liegende Geschehnisse mitgeteilt werden. Denn der Hauptnachdruck ist auf Golos Entwicklung seit Beginn der Handlung gelegt, eine Entwicklung, deren Ausdruck der Reflexionsmonolog gibt. Wo jenes doch geschieht, wie z. B. in Margarethas Bericht ihrer Lebensschicksale (III, 1, 2), muß eben der Dialog die Aufgabe der Mitteilung erfüllen. Dies gilt auch für die „Judith“, wo allerdings die in Betracht kommenden Stellen — die Reden der jüdischen Witwe im Anfang des zweiten Aktes — monologisches Gepräge tragen, jedoch zum Reflexionsmonolog zu rechnen sind.

Das gerade Entgegengesetzte trifft nun für den „Diamanten“ zu. Hier haben, mit einer einzigen Ausnahme (365, 17), sämtliche Monologe den Zweck, den Hörer mit Tatsachen bekannt zu machen. Gleich der einzige Monolog des Bauern Jakob in der zweiten Szene des ersten Aktes ist ein Mitteilungsmonolog sehr primitiver Art. Jakob gibt dem Publikum nicht nur eine Beschreibung seiner Frau, auch sich selbst stellt er vor, indem er nicht etwa reflektierend die und jene Charaktereigenschaft und Tatsache enthüllt, sondern sich unmittelbar an das Parkett wendet: „Was mich betrifft, so bin ich selbst Soldat gewesen ...“ (325, 8). Es ist überflüssig, zu be-

Digitized by Google

tonen, daß dies kein Mensch, wenn er mit sich allein ist, denken oder gar laut aussprechen wird. Ebenso paßt der Monolog Barbaras, der sein Entstehen dem Drang Hebbels verdankt, auch die Nebenpersonen zu charakterisieren, nicht in den Mund der einfachen Frau; er erzählt nur uns etwas, was so leicht hätte vermieden werden können.[60] Die beiden Monologe des Richters Kilian (354, 8, 355, 11) wenden sich zum Teil auch unmittelbar ans Publikum. Besonders der zweite, der jedenfalls auch das Abgehen des Gefängniswärters von dem Auftreten Benjamins usw. trennen soll, mit seinem Anfangssatz: „Der liegt den ganzen Tag in meinem Hause herum“ usw. ist ganz Kommentar. In dem ersten ist zwar die Mitteilung von dem königlichen Mandat in die Form der Reflexion gekleidet und das Vorlesen seines Inhalts ist daher innerlich begründet, aber wenn dann der Richter, sich selbst zeichnend, meint, daß er der einzige Diamantenkenner auf dem Lande sei, so ist gerade gegen eine solche Stelle und überhaupt gegen den Mitteilungsmonolog, in dem uns der Redende selbst Aufschluß über seine Wesensart gibt, Hebbels Tagebuchnotiz anzuführen (Tb. I, 1062): „Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, daß er sie selbst sprechen läßt, so muß er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Äußerungen müssen sich auf etwas Äußeres beziehen; nur alsdann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens.“

Durch diesen Satz scheinen die Monologe des Juden Benjamin gerechtfertigt, vor allem der erste (327, 1), der über zwei Druckseiten in Anspruch nimmt. Aber es scheint auch nur so. Denn tatsächlich wird die von Hebbel mit sehr viel Grund ausgesprochene Forderung nicht erfüllt. Allerdings, so weit Benjamins erstes Alleingespräch Selbstoffenbarungsmonolog ist, reflektiert er, indem er von seiner Stellung zu gewissen äußeren Momenten erzählt (327, 16). Darin zeigt sich aber ein großer Unterschied von dem Verlangen Hebbels. Die Äußerungen des Monologisierenden sollen sich auf äußere Dinge beziehen; er darf sich indessen nicht selbst bewußt zu ihnen in ein Verhältnis bringen. Das ist aber bei dem Juden der Fall. Er sagt: „Bin ich tugendhaft aus schnödem Mangel an Versuchung?“ Und um sein Recht auf Verneinung dieser Frage zu erweisen, erzählt er, wie sehr die Versuchung schon an ihn herangetreten und wie er sich dabei benommen hat. Anstatt, daß er sich unwillkürlich durch die Art, die Dinge anzusehen, selbst

kennzeichnet, gibt er bewußt eine Charakterisierung seines Wesens, um die folgende Handlungsweise zu kommentieren. Nun könnte man in dieser Selbstcharakterisierung, wie auch in dem Anfang des Alleingesprächs, Reflexionen sehen, die um der Fortführung der Handlung willen da wären. Das würde aber ein Irrtum sein; es handelt sich ausschließlich um reine Mitteilung. Das beweist die ganz fehlende innere Begründung dieses Monologs, der übrigens auch äußerlich, durch Jakobs Fortgehen, der für seine Frau Eier holen soll, recht schwach motiviert ist. So, wie uns HEBBEL seinen Juden darstellt, ist es ausgeschlossen, daß er noch der Überlegung bedarf, um den Diamanten zu stehlen. Dazu ist er in demselben Augenblick entschlossen, wo Jakob sich weigert, den Edelstein für einen Taler zu verkaufen. Seine Überlegungen am Schlusse des Monologs sind daher von jener besonderen Art, die wir bei dem Entschlußmonolog schon ähnlich kennen gelernt haben. Nicht die Überlegung führt zum Entschluß, sondern aus diesem wird die Überlegung abgeleitet, in Form von Gründen, mit denen man sich gegen einen andern nach geschehener Tat verteidigt. Wenn überhaupt etwas von diesem Monolog Anspruch auf Geltung machen kann, so sind es diese letzten Reflexionen, die man vielleicht Scheinreflexionen nennen könnte, und die jedenfalls ihrerseits den ganzen Anfang zur bloßen Mitteilung stempeln. Denn dieser wäre nur dann am Platz, wenn Benjamin noch zweifelte, was er zu tun hat. Daß dies nicht zutrifft, bezeugt auch die Schnelligkeit, mit der er den Stein verschluckt, um vor seiner Wiederabnahme gesichert zu sein. Weiter gebracht hat der Monolog die Handlung; zuletzt sogar in bedeutsamer Weise. Aber wie Benjamins ausgesprochener Entschluß zu fliehen (329, 2) auch wieder ganz an das Publikum gerichtet ist, verhält es sich auch zum großen Teil mit dem Monolog als solchen. Auch Benjamins Wesensart hätten ein paar zusammengedrängte charakteristische Züge ebenso gut herausgearbeitet, wie das langatmige Geschwätz, ja man kann sogar sagen, daß der gewiß nicht innerlichen Natur des Juden der Monolog überhaupt widerspricht. Die Forderung aber, daß der Alleinredende zum Monologisieren geneigt sein muß, ist auch von denen zu erheben, die nicht zur Fahne des Naturalismus schwören. HEBBEL war es augenscheinlich um die Entfaltung des komischen Elementes zu tun und Launcelot Gobbo und Muley Hassan mögen ihm dabei unbewußte Vorbilder gewesen sein. Aber gerade der Vergleich mit den bekannten Monologen[51] dieser beiden prächtigen Gestalten er-

Digitized by Google

weist die künstlerische Minderwertigkeit dieses Hebbelschen. Während hier eine Mitteilung die andere jagt und noch dazu in der gröbsten Form — sowohl solche, die für den Redenden allein, als auch solche, die für die ganze Handlung von Bedeutung sind — wird in dem Alleingespräch des Mohren überhaupt nichts Tatsächliches bekannt gegeben, und Gobbos Eröffnung, er gedenke Shylock fortzulaufen, geht in so komisch überlegender Art vor sich, daß der Charakter des Mitteilungsmonologs gar nicht gestreift wird. Die Form des Shakespeareschen Alleingesprächs macht auf eine ihm innewohnende Eigenschaft aufmerksam, die auch der Monolog Hassans besitzt, während sie dem Benjamins mangelt. Indem Launcelot von dem bösen Feind redet, der ihn versucht, und dem Gewissen, das ihn warnt, wird der Dualismus, der in ihm sein Wesen treibt, auch durch die Sprache veranschaulicht. In dem Mohren kommt er ebenfalls zur Geltung, wenn auch dieser nicht zwischen der rechten und der verwerflichen Straße, sondern zwischen zwei verwerflichen schwankt. Daß von der Wirksamkeit eines Dualismus in dem Juden keine Rede sein kann, ist selbstverständlich nach dem, was oben von dem Verhältnis, in dem bei ihm Entschluß und Überlegung zueinander stehen, gesagt wurde. Durch den Dualismus aber hätte jenes erwähnte bewußte Selbstcharakterisieren bei Hebbel vermieden werden können. Bei Shakespeare und Schiller finden wir eine unbewußte Wesensbestimmung durch den in den Monologisierenden wirkenden Dualismus, bei Hebbel die Mitteilung eines in Wirklichkeit gar nicht vorhandenen Dualismus zum Zwecke der Charakteroffenbarung.

Mitteilungsmonologe sind auch die beiden anderen kürzeren Alleingespräche des Juden, worüber auch die Reflexionen nicht hinwegtäuschen können, die bei dem zweiten (386, 18) allerdings weit begründeter sind als bei dem ersten (378, 15). Dieser soll uns nur darüber unterrichten, daß der Stein, den Benjamin dem Gefängniswärter gegeben hat, nicht der Diamant ist, sondern ein gewöhnlicher Kiesel. In den folgenden Reflexionen stellt sich kein Dualismus dar, wie in denen, mit denen der dritte Monolog des Juden beginnt. Hier haben wir den Dualismus des ausschließlich auf Affekt beruhenden Reflexionsmonologs. Benjamin, den Diamanten im Bauche, malt sich seine Stellung zur Allgemeinheit aus. Aber der günstige Eindruck, den wir erhalten, wird durch den Kommentar aufgehoben, den Hebbel am Schluß des Monologs dem Zuschauer gibt, um ihm die Idee begreiflich zu machen, die den

Digitized by Google

Geschehnissen zugrunde liegt. „Hättest Du die Hütte des Bauern nicht betreten," sagt Benjamin zu sich, „hättest Du den Stein nicht, wie auf den Wink des Schicksals (!), instinktmäßig zu Dir gesteckt und dem einfältigen Besitzer dadurch die Augen über den Werth seines Schatzes geöffnet, würde man ihm auf die Spur gekommen sein?"

Es erweckt fast den Eindruck, als wäre das Vorkommen des Expositionsmonologs bei Hebbel ein Zeugnis für den geringeren künstlerischen Wert des ganzen Werkes. Denn ist jener für die „Judith" und die „Genoveva" von gar keiner Bedeutung, so fällt ihm im „Diamanten" eine herrschende Rolle zu. Das wiederholt sich im „Trauerspiel in Sizilien", dessen dichterischer Wert den erstgenannten Tragödien um vieles nachsteht, während in der „Maria Magdalene", in „Herodes und Mariamne" und im „Rubin" der Expositionsmonolog ganz fehlt. In der Tat läßt sich die Behauptung aufrecht erhalten, daß Vorkommen des Expositionsmonologes und künstlerischer Wert in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen. Wir werden sehen, daß dies auch für das Werk zutrifft, das dieser Behauptung scheinbar zu widersprechen scheint, nämlich für die „Agnes Bernauer".

Die beiden Monologe des „Trauerspiels in Sizilien" sind beide Expositionsmonologe und sind auch sonst durch manches Gemeinsame miteinander verbunden. Durch den ersten (228) führt sich Angiolina ein, durch den zweiten (478) ihr Bräutigam Sebastiano. Beide unterscheiden sich von den meisten Monologen durch den Affekt, dem ihre Reflexionen entfließen. Diese Reflexionen, welche die Mitteilung enthalten, sind sehr ungeschickt gegeben, vor allem in dem Alleingespräch des Mädchens. Dieses ist gar nicht motiviert, ganz abgesehen davon, daß es die Handlung um nichts weiter bringt. Man denke sich folgende Situation: ein Mädchen flieht aus irgendwelchen Gründen aus dem Vaterhaus und auf ihrer Flucht fängt sie plötzlich an, fein säuberlich diese Gründe aufzuzählen! Im Drama ist doch jedenfalls für das Alleingespräch selbstverständliche Voraussetzung, daß das, was der Monologisierende ausspricht, in der Wirklichkeit gedacht werden kann. Was das Mädchen aber in diesem Monolog erzählt, das läßt der Dichter sie nur darum mitteilen, damit dem Publikum die Gründe ihrer Flucht vertraut werden. Wie eine Aufsatzeinleitung mutet es an, wenn sie zuerst das Tun einer Magd beschreibt, um diesem das Ihre gegenüberzustellen. Es wird Angiolina sicher nicht einfallen, in dem Augenblick, wo sie ganz von Sebastiano erfüllt ist, daran zu

Digitized by Google

denken, daß die arme Magd seit Ostern bei ihnen dient, oder daran, daß es ihr Vater noch nicht verziehen hat, daß sie kein Knabe ist! Auch in dem Monolog Sebastianos ist die Mitteilung sehr grob eingeflochten. Sein Ärger, dem er zuerst Ausdruck gibt, ist natürlich. Das nachträgliche Gefühl der Erbitterung über die Hartherzigkeit seines Herrn kann ihm sehr wohl in dem Augenblick kommen, wo er an dem mit der Geliebten verabredeten Platz angelangt ist und diese nicht sieht. Nun kommt jedoch plötzlich ohne irgendwelchen Übergang die plumpe Mitteilung: „Der alte Pater harrt“, an die sich dann weitere anschließen, die eben so grob sind, wie die in dem Monolog Angiolinas. Die Erklärung für diese merkwürdigen künstlerischen Entgleisungen, die, was den Monolog Sebastianos anbelangt, auch dadurch nicht aufgehoben werden können, daß dieser sich an Gott wendet, was dem Monolog gegen Ende dualistischen Charakter verleiht, liegt darin, daß die beiden Monologe im „Trauerspiel in Sizilien“ eine andere Art von Expositionsmonologen ausmachen, als wir bisher kennen gelernt haben. Sie verkörpern den eigentlichen Expositionsmonolog, der wirklich Teile der Vorgeschichte mitteilt, d. h. der der Handlung vorausgegangenen Ereignisse, während die Mehrzahl der bisher betrachteten entweder innerhalb des Dramas vorgegangene Geschehnisse enthüllte oder Aufschluß über die Natur einer der handelnden Personen gab. Die analytische Technik ist also der letzte Grund für die beiden Monologe des „Trauerspiels in Sizilien“. Nun liegt diese aber auch dem bürgerlichen Trauerspiel zugrunde und doch kommt Hebbel hier ohne einen Expositionsmonolog irgendwelcher Art aus, vielmehr ergibt sich in dieser Tragödie das vor der Handlung liegende aus dem Dialog.[62] Im sizilianischen Trauerspiel konnte der Dichter den Expositionsmonolog deshalb nicht entbehren, weil er die Ereignisse ohne ihn nicht zusammenzudrängen vermochte, ohne unklar zu werden. Die Gedrungenheit aber war notwendig, weil die Handlung ununterbrochen in einem Aufzug verläuft.

Die analytische Technik hat Hebbel auch in der „Julia“ angewandt. Hier findet sich jedoch der Expositionsmonolog nur ein einziges Mal. Dadurch widerlegt dies Werk die Berechtigung des Schlusses, den man vielleicht aus dem oben über das Verhältnis von künstlerischem Wert und Expositionsmonologen Gesagten ziehen könnte, daß nämlich der Mangel an diesen für die hohe dichterische Bedeutung des dramatischen Werkes spricht. Das ist falsch; denn für die „Julia“ trifft es nicht zu, da sie künstlerisch nicht sehr hoch

steht. Der Expositionsmonolog, um den es sich in der „Julia“ handelt, ist das Alleingespräch Albertos am Ende der vierten Szene des vierten Aktes (135, 18). So derb ungeschickt, wie im vorhergehenden Werk, ist die Mitteilung hier nicht mehr, weil sie in weit höherem Maß Ausfluß des Affektes ist, d. h. weil das Epische im Gegenständlichen untergeht, fast untergeht. Wenn der Arzt gleich zuerst, nachdem Tobaldi fortgegangen ist, ausruft: „Hätt' ich's vorher gewußt, ich hätte mich widersetzt!“, so charakterisiert er sich dadurch selbst, ungezwungen, da eine solche Äußerung durch die seelische Erregung begründet ist, in die er durch die Unterredung mit Julias Vater versetzt ist. Dasselbe gilt von den Reflexionen, die er an deren Ergebnis knüpft. Die Selbstcharakterisierung ist also künstlerisch durch den Affekt motiviert. Anders verhält es sich dagegen mit einer Tatsache, die uns durch den Schluß des Monologs vertraut gemacht werden soll. Wir sollen erfahren, daß Julia keine Mutter hatte. Wenn sie Alberto im Anschluß an seine Reflexionen bedauert, so erklärt sich dies ebenfalls aus seinem psychischen Zustand. Nun fährt er aber fort: „. . . . er würde Dir, da Dir die Mutter nun einmal fehlte, ein weibliches Wesen. . . . beigegeben . . . haben . . .“ Der herausgehobene Satz ist psychologisch nicht haltbar und darum ist er es auch künstlerisch nicht. Daß Julias Mutter bei ihrer Geburt gestorben (160, 21), weiß Alberto längst. Der Gedanke daran wird zwar unbewußt bei seinen Reflexionen mitschwingen, aber in dieser krassen Form ausgesprochen erscheint das Wort doch als eine für das Publikum gemachte Eröffnung. Das ist nicht mehr notwendige Unwahrheit der Form, die, wie wir im ersten Abschnitt dieses Kapitels auseinandersetzten, darum notwendig ist, weil ohne sie nur dumpfe Ahnungen im Hörer erregt würden. Denn es ist ja gar nicht notwendig, daß wir an dieser Stelle erfahren, Julia sei ohne Mutter aufgewachsen. Künstlerisch berechtigt hingegen ist dann wieder der Schlußsatz, der einen Entschluß des Arztes andeutet; das muß deutlich ausgesprochen werden, und kann es auch, da der Affekt die Mitteilung eines Entschlusses, der blitzschnell in der Seele des Redenden Wurzel gefaßt hat, nicht auf dem Wege der Reflexion entstanden ist, zuläßt und begründet.

Wie sehr das in der Julia Begonnene, das Untergehen der epischen Art des Expositionsmonologes im Affekt und in der Reflexion weiter fortschreitet, lehren uns, abgesehen von dem völligen Mangel des Expositionsmonologes in „Herodes und Mariamne“ und

Digitized by Google

im „Rubin“, Monologe in der „Schauspielerin“, im „Moloch“ und im Nachspiel zur „Genoveva“.

In der „Schauspielerin“ haben wir, ungerechnet eines kurzen Alleingesprächs von Eduard (162, 23), das nur den Zweck hat, eine Szene abzuschließen, einen einzigen Expositionsmonolog, den Monolog Eugeniens in der sechsten Szene (166, 28). Er hat die Aufgabe, uns mit Eugeniens Schicksal und zugleich mit ihrem Charakter bekannt zu machen. Dies geschieht in einem Augenblick, wo sie sich infolge der vorhergehenden Unterredung mit Horst in einem Zustand stärkster Erregung befindet. Dadurch wird es dem Dichter möglich, uns die Vorgeschichte in großen Umrissen ungezwungen zu eröffnen. Der Expositionsmonolog geht ganz in dem allein auf Affekt beruhenden Reflexionsmonolog auf. Dies veranschaulicht Hebbels allmählichen Fortschritt in der Gestaltung des nur einer Mitteilung zu Liebe vorhandenen Alleingespräches. Die Berechtigung von Eugeniens Monolog im Rahmen des Ganzen wird durch den in ihm zutage tretenden Dualismus erwiesen, der von der Schauspielerin Besitz ergriffen hat, die ein Felsen sein will und ein Weib sein muß.

Diesen Dualismus finden wir so ausgeprägt nicht in dem Eingangsmonolog Genovevas im „Nachspiel“. Und doch ist dieses Alleingespräch, das zweifellos expositionelle Aufgaben zu lösen hat, künstlerisch nicht weniger berechtigt, als es die Monologe Fausts und Iphigeniens zu Anfang der beiden gleichnamigen Werke Goethes sind. Hebbel will uns gleich zu Beginn einen Blick in das Seelenleben der Pfalzgräfin tun lassen, die sieben Jahre lang in der Waldhöhle lebte. Ihr Monolog belehrt uns, daß das Kind ihr über alles Elend und Verzagen hinweggeholfen hat; dadurch erfahren wir zugleich, daß Schmerzenreich am Leben geblieben ist. Es ist eine Reflexion, wie sie Genoveva ähnlich wohl oft angestellt haben mag und die in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen wird, besonders wohl begründet ist, weil gerade sieben Jahre vergangen sind, seit sie in den Wald hinausgestoßen wurde. Wenn der Dualismus auch nicht so stark in die Erscheinung tritt, wie in dem Monolog Eugeniens, vorhanden ist er doch und schwingt als Unterströmung am stärksten mit in den Schlußversen, in denen sich die Pfalzgräfin an Gott wendet und aus denen es wie Sehnsucht nach den Menschen und nach Siegfried klingt und in denen doch andererseits und weit stärker das Gefühl des Dankes für die Gnade lebt, die Gott ihr gewährte, indem er sie in der Einsamkeit mit ihrem Kinde leben ließ. Das Gebet spielt auch gegen Schluß des „Nach-

Digitized by Google

spiels" eine Rolle und vertritt hier für sich allein einen Expositionsmonolog. Genoveva wendet sich mit der Bitte an Gott (306):

> „Nur sieben Tage noch!
> Ein Mensch ist nicht so stark, wie ich gedacht,
> Nur die, dann winke, Herr!"

Der Dichter will uns sagen, daß Genoveva nur noch sieben Tage am Leben bleiben wird. Es gelingt ihm, uns die Überzeugung davon allein durch ihr Gebet beizubringen, weil er es vermocht hat, die Heilige in ihrer Größe so darzustellen, daß wir an die Erfüllung ihrer Bitte als selbstverständlich glauben. So gelangt die Genoveva-Tragödie auch zu einem äußeren Abschluß.

Auch der große Monolog Hierams am Ende des ersten Aktes vom „Moloch" (469) hat die Aufgabe, uns etwas mitzuteilen, aber es würde genügen, wenn wir einen Blick in Hierams Seele täten, anstatt daß uns, wie es geschieht, in Verbindung mit diesem noch einmal eine zusammenfassende Darstellung des Vorhergegangenen gegeben wird. Denn dies wissen wir im wesentlichen schon aus der Anfangsunterredung zwischen Hieram und Rhamnit. Nichtsdestoweniger ist es Hebbel auch hier gelungen, die Mitteilung ganz im Affekt aufgehen zu lassen, der dadurch begründet ist, daß sich Hieram nun endlich am Ziele seiner Wünsche sieht. Der Ausdruck dieses Affektes würde indessen wirkungsvoller in der Art des sich am Ende des zweiten Aufzuges findenden Monologs erfolgen,[53] als ein spontaner Ausruf des sich Sieger dünkenden. Die leidenschaftliche Spannung in der Seele Hierams wäre so dramatischer zum Ausdruck gebracht worden.

Die Expositionsmonologe in den Fragmenten und im „Nachspiel" sind die Vorbereitung auf jene in der „Agnes Bernauer", wo sie nach dem „Diamanten" am zahlreichsten auftreten. Mit einer Ausnahme, von der gleich die Rede sein wird, ist in diesen Monologen das Epische gänzlich überwunden. Vor allem kommen hier die beiden Monologe Preisings (197, 18; 199, 3) in Betracht, welche die erste und dritte Szene des vierten Aktes ausmachen und die eigentlich nur einen Monolog bilden, der durch die zweite Szene unterbrochen wird.[54] Diesmal wird uns die Mitteilung nicht durch Äußerungen, die der Affekt hervorruft, vielmehr durch sorgenvolles Nachsinnen des Kanzlers. Preising sitzt an einem Tisch und hält in der Hand ein versiegeltes Dokument. „Dies soll ich öffnen und prüfen!", meint er. „Und gerade heut', an diesem Tage des

Jammers." Sogleich erhält der Hörer einen Hinweis auf die ernste Situation, in die ihn der Akt versetzen wird. Indem Preising dann das Dokument besieht, wird ihm ungezwungen Gelegenheit, weitere Gedanken daran zu knüpfen, durch die er uns verrät, daß das Dokument schon beträchtliche Zeit im Besitz des Herzogs Ernst gewesen sein muß. Bevor Stachus eintritt und den Monolog unterbricht, wissen wir durch diesen, daß das Schriftstück von hoher Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung werden wird. Nachdem wir in der zweiten Szene erfahren haben, daß der Tag des Jammers in Erfüllung gegangen ist, da Prinz Adolph gestorben, kann Preising, ebenso natürlich wie vorher, auf die gefahrvolle Lage hindeuten, in die Bayern durch den Tod des kleinen Prinzen gebracht ist. „Ja, es ist aus! Das Glöcklein verstummt, das Kind thut seinen letzten Athemzug, und Ernst hat keinen Erben mehr, da er seinen Sohn verstieß. Diess ist eine schwere Stunde für's Land." Man achte besonders darauf, daß uns der Kanzler hier etwas mitteilt, was auch ihm neu ist. Dadurch wird das Kommentarartige ganz überwunden. Aus demselben Grund entspricht es der künstlerischen Form durchaus, wenn Preising darauf den Inhalt des Schriftstücks verliest: ihm selbst ist es bis zur Stunde ja auch noch unbekannt. Und daher kann er auch, nachdem er es gelesen, wiederum ungezwungen seine Reflexionen daran knüpfen. Das wäre nicht angängig gewesen, hätte er seinen Inhalt schon vorher gekannt. Und diese Reflexionen unterrichten uns wiederum über eine Reihe von Tatsachen, die teils schon eine Zeit lang zurückliegen (199, 27), teils das Todesurteil Agnes Bernauers selbst betreffen. Es ist offenbar, daß Hebbel mit diesem Alleingespräch in allererster Linie den Zweck verfolgt, uns mit jenem bekannt zu machen. Aber er versteht es nicht nur, diese Kundgabe ganz aus der Reflexion hervorwachsen zu lassen, auch der Charakter des Reflektierenden entfaltet sich uns. Das geschieht durch den Dualismus, der in Preising wahrnehmbar ist. In ihm liegt der Kanzler, der für die Wohlfahrt des Reiches zu sorgen hat, mit dem Menschen in Widerstreit, der ein Weib nicht töten lassen kann, welches nur die Schuld hat, daß sie keinen Schleier trug und sich die Haare nicht abschnitt (200, 4).

Auch Agnes muß in einem Alleingespräch zu Beginn des fünften Aktes (216, 19) eine Episode erzählen, die zwischen diesem und den Ereignissen des Vorhergehenden liegt. Die Mitteilung erwächst hier aus dem Affekt; sie ist außerdem nicht um ihrer selbst

Digitized by Google

willen da, sondern um dem Hörer, bevor Preising zu der unglücklichen Augsburgerin in den Kerker tritt, den ganzen Ernst ihrer Lage vor Augen zu führen und zugleich darauf hinzuweisen, daß Agnes von ihrer „Schuld“ keine Ahnung hat und haben kann. Durch das letzte Wort: „Herr, mein Gott, so kannst Du mich nicht verlassen,“ wird auch dem Dualismus Rechnung getragen.

Diesen Monologen, in denen das Epische der Reflexion oder dem Affekt untergeordnet ist, steht Herzog Ernsts Alleingespräch in der dritten Szene des dritten Aktes gegenüber. Der Herzog spricht hier nur einen kurzen Satz aus, der ein direkter Kommentar für das Publikum ist. Zum Verständnis dieser Erscheinung, die in diesem Werk Verwunderung erregen muß, setze ich die zweite und dritte Szene hierher (175, 24):

2. Szene.

Stachus (tritt ein).

Ernst: Was giebt's?

Stachus: Der Meister aus Cölln ist da, der geschickte Mann mit dem wunderlichen Namen. Er sagt, er sei bestellt.

Ernst: Er hat was bei sich! Das bring' mir!

Stachus (ab).

3. Szene.

Ernst: Der Zierrath für die Todtenkapelle, wo die jetzt in Staub zerfällt, die mir mit Schmerzen meinen Sohn gebar!

Wie leicht hätte sich diese Mitteilung vermeiden lassen! Ernst hätte dasselbe in der zweiten Szene nur zu Stachus sagen brauchen und das Unkünstlerische seiner Eröffnung wäre vermieden worden. Der Herzog weiß ja längst, daß der Cöllner Meister Zeichnungen für die Kapelle der verstorbenen Herzogin mitgebracht hat. Das wird er zu sich selber weder sprechen, noch wird er es so denken oder fühlen, wie seine Worte es ausdrücken. Nur allgemeine Gedanken an die Gattin werden ihm kommen. Diese an dieser Stelle auszusprechen, hätte der dichterischen Form besser entsprochen, wenn auch keine Notwendigkeit für sie vorlag. Daraus ergibt sich, daß eine Pause die dichterische Absicht am wirksamsten unterstützt hätte, eine Pause, nicht als Ersatz für einen Monolog, der hier gar nicht notwendig ist, sondern die Pause als Ausdruck der in einem Individuum herrschenden Gefühle, die wir auch, ohne daß sie ausgesprochen werden, ahnen. Hebbels Mißgriff erklärt sich aus dem Bestreben, das sich in seinen Werken sehr oft beobachten läßt, niemanden auf der Bühne allein zu lassen, der nicht spricht. Ist das, was der Betreffende dann äußert, künstlerisch begründet, so

Digitized by Google

läßt sich gegen dieses Verfahren, das auch Shakespeare befolgen soll,[55] nichts einwenden. Diese Bedingung wird in unserem Monolog aber nicht erfüllt.

Die weiteren Expositionsmonologe Hebbels, soweit sie sich in seinen vollendeten Werken finden, haben, wie die drei der „Agnes Bernauer", das Epische überwunden. Sämtlich enthüllen sie uns nicht vor der Handlung Liegendes, sondern innerhalb der Handlung Geschehendes oder Geschehenes. Die Mitteilung des Kandaules im „Gyges", daß der junge Grieche auch im Diskuswerfen Sieger (458) wird, ist durch seine Überraschung begründet, wie die des Thoas (554) durch seine Erregung und Entrüstung. Bei beiden, selbst bei den wenigen Worten des Kandaules, tritt ein gewisser Dualismus zutage. Bei diesem der Widerstreit zwischen dem Freund und dem Herrscher, bei dem Sklaven der zwischen dem erfahrenen Berater und dem Untertan. Dieser Dualismus fehlt in dem einzigen Expositionsmonolog der „Nibelungen", in den wenigen Versen, mit denen Volker seine Unterredung mit Giselher kommentiert (3691). Aber durch Volkers Freude über die gelungene List wird der Kommentar begründet und verliert auch den epischen Charakter, eben weil er Ausfluß des Affektes ist.

Im Gegensatz zu den zuletzt angeführten Monologen machen uns die Expositionsmonologe des „Demetrius" — beide im Vorspiel — wirklich mit Geschehnissen bekannt, die vor der Handlung liegen. Auf sie aber näher einzugehen, wollen wir uns versagen. Denn sowohl das Alleingespräch Maschinkas (107), wie namentlich das des Legaten (408), sind fast plumpere Mitteilungen als die des „Diamanten". Es ist undenkbar, daß Hebbel sie so hätte stehen lassen, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Werk zu vollenden. Besonders die Worte des Legaten von Vers 420 an sind außerordentlich primitiv. Das fällt um so mehr auf, als die in ihnen enthaltenen Tatsachen ohne Schwierigkeit im folgenden Gespräch zwischen dem Legaten und Gregory hätten enthüllt werden können.

c) Während der Expositionsmonolog für den inneren Aufbau des Dramas von Bedeutung ist,[56] kommt für den äußeren in erster Linie die Art des Alleingesprächs in Betracht, die wir schon als Brückenmonolog bezeichnet haben. Dieser verbindet oder — was ja technisch in gleicher Weise in Erscheinung tritt — trennt zwei Szenen mit- und voneinander. Er wird nur dann künstlerische Berechtigung haben, wenn er an der Stelle, wo er im Drama erscheint, zum mindesten zureichend begründet ist, d. h., wenn das

äußere technische Auskunftsmittel zu einem inneren Element der Handlung erhoben worden ist. Wie bei dem Expositionsmonolog tritt auch bei dem Brückenmonolog der Kunstverstand HEBBELS als schöpferische Kraft in Tätigkeit und wie für jenen und wie überhaupt für HEBBELS dramatische Produktion bezeichnet die „Julia" auch hier einen Wendepunkt, insofern der Brückenmonolog in ihr und in den ihr voraufgehenden Werken, mit wenigen Ausnahmen, ein Mittel zur äußeren Verknüpfung der Szenen ist, während er in den späteren Dramen, wo er allerdings weit weniger häufig ist, einen wesentlichen Bestandteil ausmacht. Die Tatsache, daß er hier weniger häufig von HEBBEL angewandt wird,[57] gibt zu der Überlegung Anlaß, ob es sich in den einzelnen Fällen überhaupt um die bewußte Absicht handelt, zwei Szenen zu verknüpfen oder den Abgang und Auftritt verschiedener Personen voneinander zu trennen, oder ob der Kunstverstand, so weit dies möglich ist, ausgeschaltet ist und der Dichter nur die Absicht hatte, den Redenden mit einem Monolog auszustatten, der ihm unbewußt zu einem Brückenmonolog wird, da er sich eben zwischen zwei dialogischen Szenen befindet. In der Tat werden wir sehen, daß eine Entscheidung nicht immer möglich ist. Das ist auch schon der Fall bei den Brückenmonologen von HEBBELS erster dramatischer Periode, die wir jetzt betrachten wollen. Dabei schließen wir zunächst die künstlerisch berechtigten aus und fassen allein die äußerlichen Zwecken dienenden ins Auge.

Während die Expositionsmonologe in der „Genoveva" keine Rolle spielen, tritt der Brückenmonolog hier so zahlreich auf, wie in keinem anderen Werk. Gleich der erste, das Alleingespräch Siegfrieds am Ende der ersten Szene des ersten Aktes (106), ist so ein Brückenmonolog, der keinen anderen Zweck hat, als das Abgehen Golos mit den Rittern von dem Auftreten Genovevas zu trennen. Denn künstlerisch berechtigt ist dieser Monolog nicht, in erster Linie darum, weil er gegen die Forderung HEBBELS verstößt, daß der Dichter seine Personen nicht über sich selbst reden lassen dürfe, oder weil Siegfried sich „zum Maler seiner selbst" macht, wie er es an einer anderen Stelle einmal ausdrückt (Tb. II, 2222).[58] Wie sehr auch der Ärger begründet war, den der Dichter über die Wiener Theaterbearbeitung der „Genoveva" verspürte, die unter dem Titel „Magellona" aufgeführt wurde, so hatte man doch guten Grund, in dieser, wie in der Weimaraner Aufführung, die Verse Siegfrieds zu streichen,[59] wenn auch nicht künst-

Digitized by Google

lerische Gründe dafür maßgebend gewesen sein mögen. Abgesehen davon, daß sich der Pfalzgraf — ganz im Gegensatz zu den Monologen Golos — selbst kommentiert, wofür man namentlich die Verse vergleiche:

„Und dann erst, wenn ich, zwischen meinem Weh
Und dem des Andern stehend, wählen kann,
In welchem Abgrund ich versinken will,
Besinne ich mich wieder auf mich selbst,
Und reiße mich, als wär's vom Leben, los",

die sehr bezeichnend an den Briefstil HEBBELS erinnern,[60] kommentiert sein Monolog auch das Folgende und ist daher überflüssig, wie es der erwähnte Monolog Leicesters ist. Denn die Handlung — Siegfrieds Trennung von Genoveva — spricht für sich allein.

Anders verhält es sich mit den wenigen Worten der Pfalzgräfin, die zwischen Golos Abgehen und seinem Wiederauftreten mit dem Ritter Tristan liegen, der mit Botschaft von dem Pfalzgrafen kommt. Sie sagt dort (1206): „O Gott, führ' ihn mir bald zurück! Ich darf so beten, denn ich bete ja zugleich: Vertilge bald den Feind der Christenheit!" Der erste Satz, in dem Genoveva Gott um baldige Rückkehr ihres Gatten bittet, ist natürlich, genügend in der Tatsache begründet, daß des Grafen Bote, nicht er selbst, in die Burg kommt. Im Folgenden nun erläutert Genoveva nicht sich selbst, wie der Graf in dem vorher besprochenen Monolog. Sie sagt nicht: Ich bin so heilig, daß ich so nicht beten würde, wenn nicht zugleich mit der Erfüllung des Gebetes der Sache Gottes gedient würde. Aber der Dichter kommentiert einen Ausspruch des Monologisierenden und zwar durch diesen selbst. Er entschuldigt gleichsam seine Heldin und das in einer Weise, die ihrem Charakter nicht entspricht. Der Gedanke an und für sich kann sehr wohl von der Pfalzgräfin ausgesprochen werden, fehlt ihr doch sogar der entschuldbarste Egoismus. Indessen müßte sie ihn wirklich gleich nach dem ersten Satz als Gebet äußern, nicht aber dürfte sie sich, wie es geschieht, bewußter dialektischer Überlegung hingeben, die nur dem HEBBELschen Geist entspringen kann. Der Dichter hatte die Absicht, das notwendige oder das ihm notwendig dünkende — denn ein Stillschweigen wäre hier natürlich auch das künstlerisch Beste gewesen — technische Mittel innerlich zu begründen und das mißglückte ihm. Während Genovevas Monolog leitet Golo den Ritter Tristan zu ihr. Die Erscheinung, daß während des Alleingesprächs hinter der Szene etwas vorgeht, findet sich nur selten

Digitized by Google

bei Hebbel. Nur zweimal, in der „Judith“ und in der „Maria Magdalene“, also in zwei Stücken, die noch der ersten Periode der dramatischen Tätigkeit Hebbels angehören, ist dieses unsichtbare Geschehnis von hervorragender Bedeutung für die Handlung, wovon später die Rede.

Mit dem Monolog Siegfrieds[61] gegen Ende des vierten Aktes hatte Hebbel einen doppelten Zweck. Einmal konnte der Pfalzgraf nicht zusammen mit Golo abgehen,[62] weil ihn gerade die Eile charakterisiert, mit der er diesen hinwegtreibt, den blutigen Befehl an Genoveva zu vollstrecken. Dann aber wollte Hebbel das Publikum noch einmal auf die Wesensart Siegfrieds und auf seine Schuld gleichsam zusammenfassend hinweisen. Künstlerisch zu begründen hat er aber beides nicht vermocht. Szenisch ist es doch sehr bedenklich, daß zwei Monologe, wie es hier geschieht, unmittelbar aufeinander folgen. Eine mimische Darstellung wäre weit eher am Platz gewesen, auch darum, weil das, was im Monolog zum Ausdruck kommt, für Siegfrieds Charakter nichts Neues bringt. Im Gegenteil macht es das Kommentarartige sehr bemerkbar, und verstimmt daher, obgleich sich Siegfrieds Worte auf etwas Äußeres beziehen und ihn dadurch auf auch von Hebbel gestattete Art und Weise kennzeichnen. Man tat in Weimar sehr recht daran, Siegfried nach Golo abgehen zu lassen;[63] eine kleine Pause könnte da dem Schauspieler genügend Zeit für die Pantomime lassen, die hier nicht mit Unklarheit verbunden ist, da wir durch die Gespräche der fünften und sechsten Szene des vierten Aktes mit den Empfindungen Siegfrieds genau vertraut sind.

Neben diesen Brückenmonologen findet sich gerade in der „Genoveva“ und — mit Ausnahme der „Julia“ — nur in diesem Werk eine andere Art, die wir Einleitungsmonologe nennen können. Sie stehen zu Anfang eines Aktes oder einer Verwandlung und haben meistens nur den Zweck, allmählich in die Handlung einzuführen, können also mit Recht zu den Brückenmonologen gerechnet werden. In der „Genoveva“ haben wir vier solcher Alleingespräche, in der „Julia“ eines. Von den Einleitungsmonologen der „Genoveva“ gehören drei der Pfalzgräfin selbst an. Der erste eröffnet die sechste Szene des dritten Aktes (1197); man merkt deutlich die Absicht des Dichters, nicht gleich mit dem Auftreten Golos zu beginnen. Die wenigen Worte Genovevas sind durchaus als der Ausfluß einer seelischen Erregung anzusehen, die ihrerseits

Digitized by Google

wieder zu ihrer Charakteristik beiträgt. Rührt jene doch daher, daß die Gräfin gerade von Christi Kreuzigung gelesen. Aber einen neuen Zug erhält das Bild, das wir uns bisher von ihr gemacht haben, hierdurch nicht. Die Veranlassung ihrer inneren Bewegung kann dem Hörer daher gleichgültig sein und darum wäre an Stelle der paar Sätze, die allzusehr den Eindruck machen, daß sie die Monologisierende nur spricht, um etwas zu sprechen, mimische Darstellung vorzuziehen gewesen. Genau so verhält es sich mit Genovevas kurzem Alleingespräch, das der Szene, in der man sie des Ehebruchs überführt glaubt (1933), vorhergeht. Ihre trübe ahnungsvolle Stimmung, die nur zu berechtigt ist, wäre durch entsprechende Mimik zum mindesten ebenso gut zum Ausdruck gebracht worden, da ja eine Notwendigkeit für den Monolog durchaus nicht vorliegt. Wie Hebbel geradezu nach Worten suchte, beweisen die Verse:

„Nun wünsch Dir selber gute Nacht. Das Licht
Zeigt Dir, daß Du zu Bett sollst; es verlischt“,

die in ihrer entsetzlichen Banalität davon zeugen, wie quälend und wie vergeblich sich der Dichter um Gedanken bemühte, die ihm hier nicht flossen. Das zeigt sich auch in Genovevas Monolog zu Beginn der Turmszene (3061). Auch hier will Hebbel vermeiden, mit dem Eintritt einer Person anzufangen, nur daß hier die Worte der Pfalzgräfin weit unkünstlerischer sind als in den vorhergehenden Einleitungsmonologen. Denn sie enthüllen nicht nur reichlich kommentarartig selbst ihre augenblickliche Stimmung, sondern teilen auch in dem letzten Vers dem Publikum eine Tatsache mit. Der Einleitungsmonolog ist hier also zugleich Expositionsmonolog. Beides hätte sich leicht vermeiden lassen. Hebbel selbst gibt uns die Art an, wie dies möglich gewesen wäre. Dem Monolog Genovevas folgt nämlich die Bühnenanweisung: „Sie legt ihren Kopf auf den Tisch. Pause. Die Tür geht auf und Golo tritt ein . . .“ So hätte die Szene beginnen können. Dann hätte Hebbel nicht einem Zustand Ausdruck zu verleihen brauchen, den zu äußern er in diesem Augenblick selbst nicht für richtig fand, wie mir das der mißglückte Monolog zu beweisen scheint.

Einleitungs- und Expositionsmonolog zugleich ist auch das Alleingespräch des Knappen Edelknecht (2299), mit dem die Straßburger Szenen eröffnet werden. Was er erzählt, erzählt er einmal darum, um dazwischen (2301, 2312) und namentlich am Ende einige Worte anzubringen, aus denen hervorgeht, daß Siegfried alles gleich-

Digitized by Google

gültig ist, weil sein Sinn nur nach Genoveva steht. Dann aber soll dieser Monolog — und das ist eine alte künstlerische Forderung, die er im vollen Maß erfüllt — eine einfache, genrebildartige Einleitung zu dem gewichtigen Ernst der gleich folgenden Unterredung zwischen Golo und Siegfried bilden. Dem für das Drama so wichtigen Gesetz des Kontrastes wird hier Rechnung getragen. Als Einleitungsmonolog betrachtet, hätte das Alleingespräch des Knappen also auch bei den künstlerisch berechtigten gewürdigt werden können; durch den Kommentar, den Hebbel am Schluß gibt, entspricht es indessen als Ganzes den künstlerischen Anforderungen nicht, die wir an einen Monolog stellen müssen, der innerlich begründet sein soll.

Ganz ähnlich steht es mit dem einzigen Einleitungsmonolog, der sich außerhalb der „Genoveva“ findet, mit dem Monolog Valentinos, mit dem der zweite Akt der „Julia“ beginnt (152, 22). Er sei hier auch gleich berücksichtigt, obgleich er sich dadurch von dem der „Genoveva“ unterscheidet, daß er künstlerisch einwandsfrei ist. Dieser Monolog ist übrigens, mit einer Ausnahme, der einzige der „Julia“, von dem dies gesagt werden kann. Die Mitteilungen, die uns der Diener über das macht, was sich nach den Geschehnissen des ersten Aktes zugetragen, sind geschickt in seine eigenen Reflexionen eingeflochten. Der drastisch-komische Ton des Monologs steht im wirksamen Gegensatz zu der Verzweiflung Antonios in der folgenden Szene, zu der er dadurch echt dramatisch überleitet. Dieser ruhige, man könnte sagen iambische Einsatz, verrät uns auch den geschickten Redner Hebbel, der nicht gleich mit der Hauptsache herausplatzen will. Im Verlauf dieser Untersuchungen werden wir noch verschiedentlich darauf hinzudeuten haben, wie die Kunstmittel Hebbels (ob bewußt oder unbewußt) den Zweck haben, das Rednerische der inneren Form hervorzukehren.

Bei den beiden Brückenmonologen der „Maria Magdalene“ ist es Hebbel nicht gelungen, in uns die Vorstellung von dem äußeren Zweck zu beseitigen, den sie hier in erster Linie erfüllen. Sowohl der Monolog Leonhards am Ende der fünften Szene des ersten Aktes (22, 16), wie in noch stärkerem Maße der Klaras in der vierten Szene des zweiten Aktes (46, 18),[64] haben nur die Aufgabe, das Abgehen einer Person von dem Auftreten einer anderen zu trennen. Was der Kassierer in seiner doch kaum als Reflexion anzusehenden Mitteilung von Meister Anton sagt, ist völlig überflüssig, da dieser sich in den folgenden Szenen genugsam kennzeichnet, ein

Digitized by Google

solches Aushängeschild also gar nicht braucht, abgesehen davon, daß dieses unkünstlerisch ist. Die wenigen Worte Klaras wären besser durch mimische Darstellung ersetzt worden. Denn eine Notwendigkeit zum Monolog liegt durchaus nicht vor. So sehr hat sich die Lage des unglücklichen Mädchens nicht durch das voraufgehende Gespräch mit dem Kaufmann geändert. Erst das Wiedersehen des Jugendgeliebten (II, 5) und dessen Abkehr verlangen einen Monolog. Wenn Hebbel diesen zwischen dem Fortgehen Wolframs und dem Auftreten des Sekretärs durch Klaras Geständnis begründet glaubte, die Mitteilung von der Unschuld ihres Bruders erwecke in ihr nur den einzigen Gedanken, daß sie jetzt allein die Schande des Hauses sei, so muß dagegen gerade angeführt werden, daß diese Mitteilung umständlicher Kommentar ist. Einmal brauchen wir ihn deshalb nicht,[65] weil uns die Empfindungen der Tischlerstochter auch klar sind, ohne daß sie ausgesprochen werden, dann aber weil es psychologisch höchst unwahrscheinlich ist, daß Klara mit ihren Gefühlen so schnell vertraut ist, wie es der Monolog dartut, selbst wenn wir beachten, daß sie ununterbrochen an ihre sogenannte „Schuld" denkt.

Wie gerade das Bestreben des Dichters, das Alleingespräch innerlich zu begründen, für dessen künsterischen Wert verhängnisvoll werden kann, zeigt ein anderer Monolog Valentinos in der „Julia" (257, 12). Wie in dem früher besprochenen Einleitungsmonolog des Dieners in demselben Akt, haben wir auch in diesem eine drastische Sprechweise, die im Gegensatz zu der vorhergehenden Szene steht, der Unterhaltung Valentinos mit Antonio. Diese wird so gleichsam von dem komischen Element des Werkes eingerahmt, da ihr der erwähnte Einleitungsmonolog vorangeht. Valentinos Monolog soll verhindern, daß Tobaldi auftritt, während Antonio die Szene verläßt. Seine ersten Worte aber lassen das Bewußtsein des technischen Zweckes nicht aufkommen, sind vielmehr ganz aus der Situation zu begreifen. Der Affekt begründet seine Auslassungen. Nun aber sieht Valentino Tobaldi kommen, und kündigt ihn, fortfahrend, mit den Worten an:[66] „Mein Herr! Gottlob, daß er nicht früher kam! Das hätte, des Fremden wegen, was gegeben!" Hebbel scheint uns von der Notwendigkeit des Monologs dadurch überzeugen zu wollen, daß er den Monologisierenden selbst sagen läßt, aus welchem Grunde der von ihm Angekündigte bisher nicht auftreten durfte. Und gerade dadurch schiebt er den äußeren Zweck des Alleingesprächs in den Vordergrund.

Digitized by Google

Nachdem Tobaldi aufgetreten ist, strebt HEBBEL hin zu dem Gespräch zwischen diesem und Alberto in der sechsten Szene. Daher ist wiederum ein Brückenmonolog nötig; denn der Diener soll nicht abgehen, während der Arzt auftritt. Hier (158, 8) hat der Dichter sich nicht die geringste Mühe genommen, den Monolog zu einem inneren Bestandteil der Handlung zu machen. Was Tobaldi sagt, ist Mitteilung, und noch dazu eine für die Handlung völlig überflüssige, die nur um der äußeren Gestaltung willen erfunden ist. Nicht viel besser steht es mit dem ersten Monolog des ganzen Werkes, mit dem kurzen Alleingespräch Tobaldis in der zweiten Szene des ersten Aktes (128, 16). Zwar steht die in diesem gemachte Mitteilung in Zusammenhang mit der Handlung, auch ist sie als Reflexion durch den erregten Zustand Tobaldis begründet, aber die äußere Absicht ist doch nicht so weit der inneren untergeordnet, als daß sie unbemerkt bliebe. Der Monolog ist kein notwendiges Glied des Ganzen und daher unkünstlerisch. Tobaldi sagt in ihm einmal zu viel, da das, was er sagt, nicht als Motivierung für ein Alleingespräch gelten kann, zu wenig, da hier allerdings ein Monolog gemäß Tobaldis psychischer Disposition stehen kann, ein Monolog aber, der uns einen viel tieferen Blick in seine Seele gestattete, als es tatsächlich der Fall ist. Dies allein wäre eine innere Begründung für ihn gewesen.[67]

Die bisher betrachteten Brückenmonologe — auch 176, 2 sei noch erwähnt, das durch seine nichtssagenden allgemeinen Reden ganz den Charakter eines technischen Auskunftsmittels beibehalten hat — gehören sämtlich HEBBELS erster Schaffensperiode an. In der zweiten werden wir nur solche treffen, in denen der technische Zweck der inneren Notwendigkeit untergeordnet ist, worauf schon einige Monologe der ersten Periode hinweisen.

Zuerst der Monolog Mirzas im fünften Akt der „Judith" (67, 7). Er hat nicht die äußerliche Aufgabe der Trennung zweier Szenen oder der Ein- und Überleitung, sondern er soll eine Pause ausfüllen, die durch ein bedeutsames Geschehen hinter der Szene bedingt ist. Der Monolog ist durch die Situation wohl begründet. Der Feldhauptmann hat Judith fortgeführt, ihre Magd ist allein auf der Bühne geblieben. Daß sie jetzt über das Beginnen ihrer Herrin reflektiert, ist natürlich, selbstverständlich. Ihre Reflexion entstammt dem Affekt. Sie wendet sich an Judith, die sie in leidenschaftlicher Aufregung anredet (67, 14). Dadurch erhält der Monolog das geforderte dualistische Gepräge. Daß HEBBEL sich diesen Monolog

Digitized by Google

wirklich laut gesprochen dachte, geht aus den Anfangsworten deutlich hervor, die zunächst sinnende, nicht leidenschaftliche Reflexion ausdrücken und die mit der Erklärung schließen: „So red' ich jetzt!" Dann folgt die Anrede Judiths, in der Mirzas zaghafte Natur offenbar wird. Hierin liegt auch die innere Bedeutung des Monologs: ähnlich wie die des rednerischen Zweckes halber eingeführten Personen, welche die Idee der jeweiligen Tragödie hervorzuheben berufen sind, weist dieser Monolog durch den von ihm noch einmal recht nachdrücklich enthüllten Gegensatz zwischen Judith und Mirza auf die Idee der „Judith" hin, soweit die jüdische Witwe selbst in Frage kommt. Mirza ruft Judith zu, die sie vor sich zu sehen meint: „Ich habe keinen Mut, ich fürchte mich sehr . . ." Aber nicht darum hofft sie, Judith werde von ihrem furchtbaren Vorhaben abstehen, nein: „Ein Weib soll Männer gebären, nimmermehr soll sie Männer töten." Dieses Wort drückt das Gegenteil von der Bitte aus, mit der sich Judith am Ende der Tragödie an die Magd wendet (81, 9): „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schooß unfruchtbar sei . . ." Der Ausspruch Mirzas, der an und für sich betrachtet nur über den Unterschied zwischen einer Dienerin und einer heroischen Frau Aufschluß gibt, die ausgezogen ist, ihr Volk zu befreien, erhält dadurch symbolische Bedeutung, daß er in einem Augenblick fällt, wo Judith die Möglichkeit wird, dem Holofernes einen Sohn zu schenken. Ohne daß sie es ahnt, deutet Mirza auf Judiths Vergehen. Diese will deshalb nicht Mutter eines von dem Assyrer empfangenen Sohnes werden, weil sie diesen getötet hat; sie tat dies nicht aus Vaterlandsliebe, sondern, weil er sie gewaltsam in seine Arme zog. Das ist ihre wirkliche Schuld. Als Mirzas fordernder Ausspruch fällt, begreift der Hörer daher, bevor noch Judiths Tat ausgeführt ist, daß diese keinem Sohn das Leben geben darf, weil er ihr als ein lebendiger Beweis ihrer Versündigung gegen das Gebot der Notwendigkeit gelten müßte. Diese Schuld der Judith in künstlerischer Form zu betonen, ohne irgendwelchen aufdringlichen Kommentar, ist somit die Aufgabe dieses Alleingesprächs.

Eine Übereinstimmung mit diesem weist der Monolog Karls in der neunten Szene des dritten Aktes von „Maria Magdalene" (68, 2) dadurch auf, daß auch, während er gehalten wird, für die Handlung Bedeutsames hinter der Szene vorgeht. In dieser Weise Gebrauch von dem Monolog macht Hebbel nur an dieser Stelle und an der eben besprochenen in der „Judith". Indessen unter-

Digitized by Google

scheiden sich auch diese beiden Monologe wieder, und zwar darin, daß das sich in der „Maria Magdalene" hinter der Szene Ereignende dem Monologisierenden nicht gleich nach Beendigung des Monologs bekannt wird, wie es in der „Judith" geschieht. Am Ende der achten Szene weiß der Zuschauer, daß Klara freiwillig in den Tod gehen will. In der neunten folgt Karls Monolog. In der zehnten stürzt nun nicht etwa jemand mit der Mitteilung herein, daß seine Schwester im Brunnen liegt, auch geht — was ebenfalls möglich wäre — Karl nach dem Auftreten Meister Antons nicht gleich ab, weil ihn das lange Ausbleiben seiner Schwester ängstigt, sondern HEBBEL hat zwischen den Monolog und die Entdeckung ein Gespräch zwischen dem Tischlermeister und seinem Sohn geschoben. Erst darauf enthüllt sich durch das Eintreten des Sekretärs der furchtbare Sachverhalt. Durch diese Retardation hat es der Dichter zuwege gebracht, daß der Schluß seines bürgerlichen Trauerspiels von innerem dramatischen Leben strotzt. Nicht zum wenigsten trägt dazu Karls Monolog bei, dessen doppelte Bestimmung, eine Pause auszufüllen und das Abgehen Klaras von dem Auftreten Meister Antons zu trennen, gar nicht zum Bewußtsein kommt. Darum nicht, weil das Lied, das Karl singt, und das mit einer kurzen Unterbrechung seinen Monolog ausmacht, in innerer symbolischer Beziehung zu dem steht, was sich für den Zuschauer unsichtbar ereignet. Der so geartete Monolog ist an dieser Stelle dadurch zureichend begründet, daß Karl die Schlußstrophe eines Liedes singt, dessen Anfang der Dichter ihm in der voraufgehenden Szene in den Mund gelegt hat.[68]

Aus der ersten Periode der HEBBELschen Dichtung sind in diesem Zusammenhang nur noch zwei Monologe Golos im fünften Akt der „Genoveva" zu nennen. Es ist dies typisch für die Monologe Golos überhaupt, von denen kein einziger, so zahlreich sie vertreten sind, künstlerisch minderwertig ist. Wir werden sie später in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge bei dem Reflexionsmonolog besprechen. Dort könnten auch die ihren Platz finden, die wir hier als Brückenmonologe bezeichnen wollen. Denn sicher hat HEBBEL mit diesen nie beabsichtigt, einerseits (3184) das Auftreten Katharinas von dem Abgehen Genovevas mit ihren Henkern zu trennen, andererseits (3461) zu verhindern, daß Caspar auf die Szene stürzt, gleich nachdem Golo den Balthasar niedergeschlagen hat. Darin, daß dieser technische Zweck unbewußt — wie ja auch an anderen Stellen, wo wir dies nicht ausdrücklich hervorgehoben — erreicht

Digitized by Google

wird, liegt allein schon ein fast vollgültiger Beweis für die innere Notwendigkeit beider Monologe. In der Tat ist diese vorhanden. Nicht nur durch ihre Kürze stehen diese Monologe Golos in einem gewissen Verwandtschaftsverhältnis; sondern in erster Linie durch die Situation, aus der heraus sie gesprochen werden und durch den Zustand des Monologisierenden. Wie Leicesters Monolog bei der Hinrichtung Maria Stuarts,[69] so sind auch diese beiden Alleingespräche in dem Schuldgefühl begründet, das in dem ersten auch zum ersten Mal wirklich in das Bewußtsein Golos tritt. Wir haben später noch zu erwähnen, daß hier wiederum eine Verschiebung in der Art eingetreten ist, wie sich in Golo der Dualismus zeigt. In beiden Monologen tritt dieser in der Form zutage, wie sie von uns für den im Affekt wurzelnden Reflexionsmonolog erkannt worden ist: als ein Gespräch mit dem „Geist der Welt", mit Gott, der hier Vertreter des Teils von Golos Ich ist, dem die Erkenntnis von der ungeheuren Schuld geworden ist, die das Individuum begangen.

Für die schon durch die besprochenen Monologe der „Judith", der „Genoveva" und des bürgerlichen Trauerspiels angebahnte Wendung in der Gestaltung der Brückenmonologe, wie wir sie in der zweiten Periode von Hebbels Dichten wahrnehmen können, ist nichts so sehr bezeichnend, als der erste Akt von „Herodes und Mariamne". Wie im zweiten Akt von „Maria Magdalene" sind hier alle geraden Szenen Monologe und zwar auch Monologe ein und derselben Person, des Herodes.[70] Aber kein einziger erweckt in uns den Eindruck, als stände er nur dem äußeren Aufbau zuliebe da, wie es bei einem Alleingespräch Klaras (II, 4) der Fall ist. Wir werden sie daher für die Reflexionsmonologe aufsparen. Ein anderer Monolog des Herodes ist aber zweifellos als Brückenmonolog anzusehen. Ob er auf äußere Beweggründe des Dichters zurückgeht oder nicht, läßt sich nicht entscheiden, weil der Monolog, um den es sich handelt, der Monolog des Herodes im fünften Akt, der die Unterredung des Königs mit seiner Schwester von der darauf folgenden mit Titus scheidet (2681), derart innerlich begründet ist, daß seine etwaige technische Bestimmung nicht mehr empfunden wird.[71] Nach dem Gespräch mit Salome, deren fanatischer Haß gegen Mariamne seinen durch Eifersucht genährten Absichten entgegenkommt, ist es natürlich, daß der König seiner inneren Erregung Luft macht. Und in dieser Erregung offenbart sich uns ein Fortschritt der Handlung, insofern Herodes' Gesinnung gegen sein Weib fast ganz von dem Teil-Ich geleitet wird, das an ihre Schuld

Digitized by Google

glaubt, das also zum eigentlichen Ich geworden ist. Der Dualismus schwingt nur noch leise mit durch die Art, wie der König sich selbst die Gründe bestätigen muß, die — wie er meint — für den Tod Mariamnens sprechen.

Ein Brückenmonolog ist auch der einzige Monolog des vierten Aktes, das Alleingespräch Salomes (2446), das den Abgang Mariamnens von dem Auftreten Alexandras und des römischen Hauptmanns trennt. Auch hier ist der Monolog durch den Affekt motiviert, durch die Entrüstung Salomes über das Gebahren ihrer Schwägerin. Auch hier tritt der Dualismus in der Seele der Monologisierenden kaum wahrnehmbar hervor: aber er ist doch vorhanden. Freilich ruft Salome aus: „Nun, wahrlich, jetzt ist mein Gewissen ruhig ...“, aber ein ganz winziges Ich lebt doch in ihr noch immer, getrennt von dem Gesamt-Ich, und dies raunt ihr zu, daß sie Mariamne doch Unrecht tat. Zum Bewußtsein kommt ihr das Vorhandensein dieses Ichs allerdings nicht und durch ihre Verständnislosigkeit für das Wesen der Königin dient ihr Monolog auch der Idee in der Weise, wie der Monolog Mirzas der Idee der „Judith“ dient. Er zeigt uns, wie hoch Mariamne über ihren Mitmenschen, im besonderen Fall über Salome steht, weil sie einen Eingriff in ihr persönliches Wesen nicht dulden noch ertragen kann, weil sie, wie es Hebbel einmal an anderer Stelle, aber jedenfalls mit Beziehung auf seine Tragödie ausdrückt (Tb. III, 4483),[72] zu den Naturen gehört,

> „Die Jeden täuschen müssen, welcher ihnen
> Nicht ganz vertraut, und die nicht in der Probe,
> Nein, durch die Probe selbst zu Grunde gehn,
> Weil sie zu zart, zu edel für sie sind.“

Innerlich mit der Handlung verflochten ist auch der Monolog Caspar Bernauers, der im ersten Akt von „Agnes Bernauer“ das Abgehen Theobalds und Agnes' von dem Auftreten Knippeldollingers trennt (144, 31). Trotz seiner außerordentlichen Kürze tritt in diesem Alleingespräch nicht nur ein gewisser, wenn auch schwacher Dualismus zwischen dem Bader und dem gelehrten Autodidakten hervor. Dadurch, daß es auf diesen hinweist, trägt es auch zur Charakterisierung Caspars bei, der aus einer Beschäftigung mit wissenschaftlichen Dingen eine gewisse Lebensphilosophie gesogen, mit der er in die Welt schaut. Daraus ist dann die Gefaßtheit zu erklären, mit der er später seine Tochter und den jungen Herzog ziehen läßt.

Digitized by Google

Zur Charakterisierung dient auch der etwas längere Monolog des Herzogs Ernst auf dem Schlachtfeld (223, 15), der die vierte und sechste Szene des fünften Aktes voneinander scheidet. Wir lernen den Landesvater kennen, der sich um alles sorgt, was seine Untertanen angeht. Hierdurch bedeutet uns Hebbel nachdrücklich, ohne jeden Kommentar, allein durch Handlung, daß Herzog Ernst das Todesurteil an der unglücklichen Agnes allein um seines Volkes willen vollstrecken ließ. Und daß er trotz des Bewußtseins, der Notwendigkeit gefolgt zu sein, ganz die Schwere seiner Tat fühlt, geht aus dem letzten Satz des Monologs hervor: „Ernst, frevle nicht! Wer weiß, welcher Schatten jetzt schon zwischen Himmel und Erde umher irrt!"

Wie diese letzten Brückenmonologe schon wesentlich kürzer sind, als die in den vorher betrachteten Werken, so bestehen die nun folgenden aus so wenigen Sätzen, daß man, äußerlich betrachtend, den betreffenden Alleingesprächen nur technische Bedeutung zuerkennen möchte, während sie tatsächlich über diese hinausgehoben und mit der inneren Handlung fest verknüpft sind. So haben wir in der „Schauspielerin" einen Monolog Eugeniens (168, 13), der nur aus zwei Sätzchen besteht und dem eine eigene Szene eingeräumt ist. Als Friedrike gegangen ist, um Eduard zu melden, ruft Eugenie mit Beziehung auf diesen aus: „Ich kannte Dich also noch nicht ganz! Aber wahrlich, Du mich auch nicht!" Gewiß wird man sagen können, ein solcher Monolog (wie manche der folgenden) sei nur dafür ein Beweis, daß Hebbel auf der Bühne kein Schweigen der isolierten Persönlichkeit duldete. Aber was hat dies zu bedeuten, wenn er ihr Monologisieren zureichend begründen kann! Und dies ist hier der Fall. Die Meldung des einstigen Geliebten rechtfertigt durchaus den leidenschaftlichen Ausbruch, bevor jener eintritt, und den Dualismus bringen Eugeniens Worte zur Anschauung, indem sie sich an Eduard wendet, als wenn er vor ihr stünde.

In der Situation ganz ähnlich ist der Monolog Rhodopens im dritten Akt des „Gyges", der nur aus den zwei Versen besteht (1207):

„Er kann den Freund nicht opfern, darum wird
Sein Weib verschont, denn sonst ertrüg' er's nicht!"

Die Königin äußert diesen Gedanken, nachdem sie Lesbia fortgeschickt hat, um Karna zu holen, der gleich darauf mit jener

Digitized by Google

wieder eintritt. Mir will scheinen, als wenn an dieser Stelle ein Schweigen Rhodopens weit weniger ihrem inneren Zustand entsprochen hätte, als diese wenigen Worte. Der Gedanke, daß der Gatte, um den Freund zu schonen, ihre Schmach nicht rächen will — von dem wahren Sachverhalt weiß sie ja noch nichts —, läßt sie nicht los. Der Sklavin, mit der sie vorher gesprochen, darf und will sie davon nichts vertrauen. Daher wird sie, auf kurze Zeit allein gelassen, geradezu ein Bedürfnis empfinden, nur diesem einen Gedanken nachzuhängen. Dadurch ist der Monolog innerlich begründet, ob nun Rhodope wirklich laut spricht oder nicht. Das versteht sich nach dem im ersten Teil dieses Kapitels Dargelegten von selbst. Es kann allerdings auch sein, daß Hebbel mit dem kurzen Alleingespräch die Absicht verband, den Hörer noch einmal darauf aufmerksam zu machen, daß Rhodope die Möglichkeit einer anders gearteten Schuld des Kandaules gar nicht in Betracht zieht. und daher um so tiefer getroffen werden muß, wenn sie erfährt, daß der König selbst den jungen Griechen in ihr Gemach geführt hat. Ist dem so — und es ist nicht unwahrscheinlich —, so wird doch irgend etwas Kommentarartiges nicht verspürt, da die Verse sich aus dem augenblicklichen psychischen Zustand der Königin ergeben.

Ebenso in diesem begründet ist der erste Monolog in den „Nibelungen", der Monolog Siegfrieds nach seiner Werbung um Kriemhild. Auch er ist kurz, und dem oberflächlichen Betrachter könnte es scheinen, als hätte er keinen anderen Zweck, als die dritte und fünfte Szene des zweiten Aktes von „Siegfrieds Tod" voneinander zu trennen. Dem ist keineswegs so. Siegfrieds Monolog lautet (1057):

„So steht ein Roland da, wie ich hier stand,
Mich wundert's, daß kein Spatz in meinem Haar
Genistet hat."

Der Held ist nicht zufrieden mit der Art, wie er Kriemhild seine Liebe gezeigt hat. Durch diese Unzufriedenheit ist sein Alleingespräch genügend begründet. Es ist eine alltägliche Erscheinung, daß selbst der nüchternste Geselle anfängt, mit sich selbst in irgend einer Weise zu reden, wenn er fühlt, daß er sich in einer so und so beschaffenen Lage nicht derart benommen, wie er es eigentlich wollte.

Durch den in ihr wirkenden Affekt sind auch die beiden sehr kurzen Brückenmonologe Kriemhilds im vierten Akt von Siegfrieds

Digitized by Google

Tod innerlich begründet (2241, 2262). Als Siegfried trotz ihrer Bitten zur Jagd gegangen ist und besonders als sie erfahren muß, daß ihre Brüder zu Hause geblieben sind, macht sich ihre Angst um den Gatten, dessen verwundbare Stelle im Rücken sie Hagen verraten hat, in Worten Luft.

Je weiter Hebbel in der dramatischen Produktion fortschreitet, um so seltener wendet er nicht nur den Brückenmonolog an; in der zweiten Periode seines dramatischen Schaffens nimmt dieser auch an Ausdehnung ab. Das gilt nun aber nicht allein für diesen besonderen technischen Monolog — der dies, wie wir sahen, nicht immer ist —, sondern hat auch für den Monolog überhaupt seine Richtigkeit, ohne Rücksicht auf seine besonderen Formen. Der Monolog verliert allmählich an Bedeutung. Freilich, wenn wir das allgemeine Auftreten des Alleingesprächs in den Dramen Hebbels einmal ganz absolut nehmen, ohne Erwägung irgendwelcher anderer Umstände, so scheint es, als wenn wir mit dieser Behauptung nicht recht hätten. Denn abgesehen von der „Genoveva", die mit ihren vierundzwanzig Monologen an der Spitze steht, finden wir in jeder einzelnen der drei letzten vollendeten Tragödien, in der „Agnes Bernauer", im „Gyges" und in den „Nibelungen" mehr Alleingespräche — in jeder dreizehn — als in der „Maria Magdalene", die zehn, als in der „Julia" und als in „Herodes und Mariamne", die je neun, als im „Diamanten", der acht, und als in der „Judith", die gar nur fünf aufzuweisen hat. Aber diese Betrachtungsweise würde ein durchaus falsches Bild von der Wichtigkeit geben, die dem Monolog in den einzelnen Werken zukommt. Das beweisen schon an und für sich die absoluten Zahlen. Denn wenn die dreiaktige „Maria Magdalene" zehn, die Trilogie aber dreizehn Alleingespräche birgt, so ist es wohl keine Frage, daß der Monolog für die erste weit bezeichnender ist als für die „Nibelungen". Dazu kommt nun, daß sowohl in diesen, wie im „Gyges", die einzelnen Monologe viel kürzer sind als in den Werken der ersten Periode. Auch die „Agnes Bernauer" steht hinter „Herodes und Mariamne", was die Bedeutung des Monologs betrifft, zurück, und dieses Werk reicht wieder nicht an die Werke der ersten Periode heran und bildet daher auch insofern einen Grenzpunkt in Hebbels dramatischem Schaffen, als mit ihm die Abnahme der Monologie beginnt. Denn bei gebührender Berücksichtigung des Umfangs der ganzen Werke darf man wohl sagen, daß von der „Judith", ja vom „Mirandola", bis zu der „Julia", der Monolog seine gleichhohe Bedeutung

behält, wobei kleinere Schwankungen, wie sie etwa das „Trauerspiel in Sizilien“ darstellt, nicht in Betracht kommen. Und noch etwas stützt — wenn es überhaupt noch nötig ist — unsere Behauptung. Es ist das monologische Gepräge der Dialoge in den Tragödien der ersten Periode. Darauf kann aber erst später eingegangen werden. Im Großen wird der Wandel in der Bedeutung der Monologie bei HEBBEL durch das Verhältnis bezeichnet, in dem hinsichtlich ihrer das erste und das letzte Erzeugnis seiner dramatischen Muse zueinander stehen: das Fragment „Mirandola“, sehr gering an Umfang, besitzt sieben, der gewaltige Torso „Demetrius“ nur vier Alleingespräche.

d) Natürlich hat an dieser Ordnung der Monologe auch der Reflexionsmonolog einen beträchtlichen Anteil, wie wir im Einzelnen sehen werden. Gerade diese Tatsache aber, wie auch das vorher Besprochene weisen auf einen Umstand hin, der mit jenem im Zusammenhang steht. Betrachten wir HEBBELS Tagebücher, so ergibt sich, daß die der ersten zehn Jahre, von 1835—1844, einen ebenso, ja größeren Umfang ausmachen, wie die der folgenden zwanzig Jahre bis zu seinem Tode im Jahre 1863. Dies ist innerlich durch die entscheidende Wendung begründet, welche HEBBELS Geschick im Jahre 1845 durch seine Verlobung mit CHRISTINE nahm. Der Dichter hatte jetzt eine Frauenseele gefunden, welche die Fähigkeit besaß, ihn zu begreifen. Gewiß war sein Leben auch noch fernerhin reich an Stunden, wo er sich, wie seine Lydierkönigin,[73] innerlich besah. Aber jene furchtbare Selbstanatomie, die nicht befreit, vielmehr erdrückt, sie verliert er zugunsten einer mehr sich aufschließenden Beobachtung von der Zeit an, da er die geniale Schauspielerin zur Gattin erwählte. Sie hatte Herz und Geist für das, was er fühlte und dachte. Dazu bedurfte es keiner Tagebücher mehr, wenn auch diese nicht völlig abgelohnt wurden. Und was die Tagebücher vom Jahre 1845 an durch das Erscheinen CHRISTINENS in HEBBELS Lebensbahn, das verraten seine Dichtungen aus demselben Grunde von der Tragödie „Herodes und Mariamne“ an, in welcher sich zum ersten Male der segenbringende Einfluß seines Weibes offenbart, der er in Gestalt der stolzen Makabäerfürstin ein Denkmal gesetzt hat.[74] Wie die Wiederaufnahme allmählich von einem dialektischen zu einem rhetorischen Charakter übergeht,[75] weil sich das Bohrende und Zerreibende der HEBBELschen Phantasie verloren hat, so finden wir auch von „Herodes und Mariamne“ an den Monolog seltner

Digitized by Google

und weniger „zernagend", um einen Ausdruck Friedrich Th. Vischers zu gebrauchen.[76] Das zeigt sich namentlich an dem Reflexionsmonolog.

Indem die ebenerwähnte Wiederaufnahme rhetorisches Gepräge erhält, wird sie zu einem Kunstmittel, das dazu beiträgt, die innere rednerische Form auch äußerlich zur Erscheinung zu bringen. Da, wie wir später sehen werden, die Kunstmittel unseres Dichters allgemein diesen Zweck verfolgen, so darf man sagen, daß der äußeren Form die Aufgabe zufällt, das Wesentliche der inneren Form herauszuheben. In diesem Sinn ist auch der Monolog, und zwar der innerlich begründete Monolog, also das in der Reflexion wurzelnde Alleingespräch, ein Teil der äußeren Form, die der inneren Form des ganzen Werkes dient. Zugleich aber stellt der Reflexionsmonolog im Einzelnen in sich dieselbe innere Form dar, die dem ganzen Drama eigen ist, und auch dadurch hebt er dessen innere Form hervor. Das werden wir sogleich aus der Betrachtung der Reflexionsmonologe erkennen, weil in ihnen — wie ja auch schon in manchen der früher besprochenen — Hebbels eigene Forderung erfüllt ist, daß nämlich Monologe im Drama nur dann statthaft sind, wenn im Individuum der Dualismus zum Ausdruck gelangt. Diese Anschauung steht im innigsten Zusammenhang mit Hebbels ganzer ethischer Persönlichkeit und mit seinem persönlichen Erleben. Das erste wird sofort klar, wenn wir uns eines Satzes erinnern, den Hebbel an Amalie Schoppe schreibt. „Wenn der Mensch", heißt es da (Br. IV, 102, 23), „sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Nothwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, Individuum zu seyn; denn der Begriff dieser Nothwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im Wesentlichen anticipirt." Der Begriff dieser Notwendigkeit waltet über des Dichters Kunst, wie über ihm selbst. Es ist gar nicht nötig, daß er uns dies an derselben Stelle (103, 9) bestätigt, wenigstens nicht, was seine Kunst betrifft. Denn wir haben ja längst erkannt, daß der Gegensatz zwischen der Notwendigkeit und dem Einzelnen, der Widerstreit zwischen Idee und Charakter, das Wesen des Hebbelschen Dramas ausmacht, indem es zur Darstellung bringt, daß jeder Charakter ein Irrtum ist (Tb. III, 4717), weil der Mensch allein durch sein Dasein der Idee gegenübersteht. An

Digitized by Google

mehreren Stellen seines „Wortes über das Drama“ hat Hebbel dieser seiner Anschauung Ausdruck verliehen (vgl. W. XI, 31, 24). Der Dualismus, der in dem Verhältnis des Individuums zum Ganzen unvermeidlich zum Ausdruck kommt, ist die Quintessenz des Hebbelschen Dramas, bestimmt seine innere Form, die, eben durch diesen Dualismus, rednerisch ist. Und da nun dieser Dualismus auch den Monolog beherrscht, indem er den Einzelnen in einem Augenblick darstellt, wo er sich zu entscheiden hat, ob er dienendes Glied des Ganzen sein oder dem eigenen Willen folgen, ob er also der Idee gehorchen oder nicht gehorchen will, so ist tatsächlich die innere Form des ganzen Werkes zugleich innere Form eines seiner Teile, des Monologs, und demgemäß auch in diesem rednerisch. Wie sehr Hebbel diesen Dualismus in sich durchlebt hat, das erhellt nicht nur aus der angeführten Briefstelle an seine ehemalige Hamburger „Beschützerin“, davon legen vor allem alle Briefe unseres Dichters vor[77] der Wiener Zeit Zeugnis ab, in erster Linie die umfangreichen Epistel an Elise Lensing, die auch großen Monologen vergleichbar sind. In einem Münchner Brief wird das sogar deutlich ausgesprochen (Br. I, 158, 31): „Wie ich mich stündlich mit mir selbst duellire, mag für die Götter ein ergötzliches Schauspiel seyn ....“ Er hielt Gerichtstag über sich, lag mit dunklen Gewalten im heftigen Streit und blieb Sieger in diesem Kampf, im Gegensatz zu dem Norweger, mit dem ihn so vieles Gemeinsame verbindet. Aus der Zeit, wo der Kampf wohl größtenteils zu seinen Gunsten entschieden war, haben wir ein Bekenntnis Hebbels, das in dieser Hinsicht unsere Teilnahme fordert, und zugleich auch auf die weitere Bedeutung der Monologe innerhalb seines Dramas hinweist. Im Februar 1846 schreibt er an Felix Bamberg (Br. III, 312, 14), daß er, dessen ganze Natur nach unmittelbarster Mitteilung dränge, seine besten Tragödien dereinst nur noch für sich selbst dichten werde,[78] „denn so seltsam ist die menschliche Natur ja beschaffen, daß man sich selbst Mitteilung machen kann“. Letztere Bemerkung zeigt, daß Hebbel nie aufhörte, mit sich selbst zu reden, innerlich die in ihm wirksamen Gewalten gegeneinander abzuwägen. Aber — wir betonen es noch einmal — das Zersetzende und Grübelnde, sagen wir das Lessingsche seiner Phantasie löste sich immer mehr auf; sein Geist wurde freier, er drang tiefer in das Reich der Schönheit ein, wo, nach Schillers Wort,[79] „im Staube bleibt die Schwere Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück“. Das zeigt sich auch an den Monologen selbst, nicht nur an

Digitized by Google

ihrer allmählichen Abnahme in den späteren Dramen. Wie an der Wiederaufnahme die Vermischung des dialektischen und rhetorischen Elementes zutage tritt, so können wir einen ähnlichen Prozeß an der innerlichen Gestaltung des Monologs verfolgen. Der Drang von HEBBELS Natur ging tatsächlich nach Mitteilung; daraus erklären sich die rhetorischen Bestandteile seiner Dramen. Redner ist HEBBEL immer, ob er nun, unbekümmert, was sie bei solchen Worten empfinden mußte, der Hamburger Freundin verkündet (Br. II, 90, 18): „Es ist doch wahr, Liebe ist etwas Anderes als Freundschaft, und es ist auch wahr, Liebe knüpft sich an Schönheit und Jugend. Schlimm genug, das Ewige ans Vergänglichste, das Wahrste, Tiefste, Innerlichste an das, was so oft täuscht," oder ob er später an seinen einstigen Lehrherrn MOHR in Wesselburen voll Empörung schreibt (Br. V, 175, 5): „Nein, Herr MOHR, ich stehe nicht in Ihrer Schuld, wohl aber Sie in der meinigen, denn Sie haben sich schwer an meiner Jugend versündigt und der Mann ist in der Lage, sich Satisfaction für das zu verschaffen, was Sie an dem Jüngling verbrachen. Schlägt Ihnen das Herz nicht, in dem Sie Dies lesen?" Diese Rhetorik, diesen Drang nach Mitteilung, hat HEBBEL seinen Geschöpfen auch dann verliehen, wenn sie allein sind, wenn sie im Monolog zu uns sprechen. Wir werden sehen, daß sich gerade in ihm jener oben angedeutete Prozeß der Ausgleichung zwischen den innerlich rhetorischen und innerlich dialektischen Elementen, die anfangs noch nebeneinander bestehen, was natürlich auch äußerlich in der Sprache zutage tritt, verfolgen läßt.[80]

Dadurch, daß der Monolog durch seine innere und äußere rednerische Form die innere rednerische Form des ganzen Dramas heraushebt, hat sich die innere Form in ihm ein äußeres Kunstmittel erzeugt. Dieses wird doch ein inneres, notwendiges Element der Dichtung, weil es eben, im Dienste der inneren Form, seinerseits die Aufgabe hat, wiederum *sie* plastisch zu reproduzieren. Wir werden nun später sehen — was schon erwähnt wurde —, daß die Kunstmittel HEBBELS, wie überhaupt die jedes wahren Gestalters, sei er nun Dichter, Bildner oder Tonkünstler, allgemein den Zweck verfolgen, die innere Form des Kunstwerks herauszuarbeiten. Es versteht sich nach dem, was wir früher von der inneren Form und ihrer Bedeutung für das künstlerische Objekt und das künstlerische Subjekt gesagt haben, von selbst, daß nicht etwa die Summe so und so gearteter Kunstmittel dem künstlerischen Gebilde die innere Form verleiht. Das ist gar nicht möglich, weil

Digitized by Google

die in der Wirkung vorhandene Gleichartigkeit dieser Mittel nur erzielt wird, wenn vorher eine Einheit, eben die innere Form, vorhanden ist, zu der nun der Dichter — natürlich ganz unbewußt — seine Stilmittel in ein Verhältnis bringt. Diese sind also abhängig von jener eben genannten Einheit, die durch die innerste künstlerische Absicht, die den Dichter bei der Schöpfung mehr oder weniger bewußt oder unbewußt leitete, und die dem Ganzen die innere Form gibt, erzeugt wird. „Wie die Biologie," sagt Rudolf Lehmann in seiner „Deutschen Poetik",[81] „das einzelne Lebewesen als organische Einheit betrachtet, wie sie es vor allem darauf absieht, diese Einheit in ihren verschiedenen Funktionen und Äußerungsweisen zu erfassen, so wird auch die Poetik von der tatsächlich gegebenen Einheit des dichterischen Kunstwerks ausgehen und die Dichtungen nach ihren Eigenschaften und Bestandteilen unter dem Gesichtspunkt der organischen, d. h. eben der künstlerischen Einheit zu verstehen suchen." Die tatsächlich gegebene Einheit des dichterischen Kunstwerks, seine innere Form wird aber durch die einheitliche Absicht des Dichters hervorgebracht. Für unseren besonderen Fall haben wir diese einheitliche Absicht festgestellt, indem wir nachwiesen, daß Hebbel stets von der dichterischen Intention geleitet wird, den Widerspruch zwischen dem Individuum und der Idee darzustellen, und ferner, daß die durch diese Absicht erzeugte innere Form rednerisch ist. Auf diese haben wir die Stilmittel Hebbels zu beziehen, denn nur in ihrer Abhängigkeit von jener sind sie, wie Lehmann an einer anderen Stelle mit Recht betont,[82] von eingreifender Bedeutung für die Beurteilung des Kunstwerks als Ganzes. Daß dies auch Hebbels Billigung finden würde, geht daraus hervor, daß er schon früh in der Einheit die wichtigste Forderung sah, die man an ein Kunstwerk zu stellen hat; denn im Jahre 1837 bezeichnet er den als mittelmäßigen Dramatiker, in dessen Schöpfungen sich das einzelne dem Ganzen in den Weg stellt (Tb. I, 714).

Da uns die doppelte Aufgabe gegeben ist, den Monolog für sich und im Rahmen des Ganzen zu würdigen, so scheint es nicht angemessen, bei der bisher beobachteten Art zu verharren, und ihn nach Rubriken zu besprechen, also zuerst den im Affekt wurzelnden, dann den reinen Reflexionsmonolog und endlich den Entschlußmonolog. Vielmehr ist es ratsam, die Bedeutung des Alleingesprächs für das Hebbelsche Drama an der Hand der einzelnen Dramen darzustellen, und zwar in zeitlicher Aufeinanderfolge.

Digitized by Google

Denn im ersten Falle könnten störende Wiederholungen nicht vermieden werden.

Daß ein Mann wie Holfernes auf den Monolog notwendig angewiesen ist, erscheint selbstverständlich. Denn ein Titane, der er ist und als den er sich fühlt, der von der Erbärmlichkeit alles Lebenden tief durchdrungen ist, kann er nur einen Einzigen zum Vertrauten seines Denkens und Fühlens machen: sich selbst. Dieses Denken und Fühlen bewegt sich immer um einen Punkt, um seine alle und alles überragende Größe. Dies könnte den Anschein erwecken, als ob in den Monologen des assyrischen Feldherrn von einem Dualismus nicht die Rede wäre. Denn bleibt er sich immer selbst gleich, wird ihm die Überzeugung von der eigenen ungeheuren Bedeutung niemals erschüttert, so kann er infolgedessen auch nie in Zweifel über den Weg geraten, den er einzuschlagen hat. Trotzig auf sich und seinen Glauben an sich beharrend, wird keine Entwicklungsmöglichkeit in ihm vorhanden, kein Wechsel erreichbar sein in seiner Stellung zu dem und dem Plan oder was es sonst sei. Tatsächlich verhält es sich so mit Holofernes. Darum kann in seinen drei großen Monologen, von denen sich die beiden ersten gleich zu Anfang (7, 2, 9, 33), der dritte erst im fünften Akt (58, 23)[63] finden, ein Dualismus im Sinn einer Spaltung seines Innern nicht zutage treten. Von den Hauptpersonen der Hebbelschen Werke teilt mit Holofernes diese Eigenschaft nur noch Hieram im „Moloch“. In den übrigen wirkt mehr oder weniger stark jener Reflexionsdualismus, der eben durch die Spaltung der Persönlichkeit bedingt ist. Er beruht zwar auch in letzter Linie auf dem Affekt, bringt diesen aber doch nicht in der Weise zur plastischen Darstellung, wie die Art von Alleingespräch, die wir als den eigentlich in der Erregung wurzelnden Reflexionsmonolog bezeichnet haben. Diesen verkörpern die drei Monologe des Holofernes, aber auch in einer Art, die sich sehr wesentlich von der der übrigen Affektmonologe unterscheidet. Darum, weil sich in ihnen der für sie geltende Dualismus und sein Verhältnis zu dem Dualismus, d. h. der inneren Form des ganzen Werkes anders gestaltet, als es sonst bei Hebbel zu geschehen pflegt. Für gewöhnlich setzt sich das Individuum in dem Monolog, von dem hier die Rede ist, mit einer Persönlichkeit auseinander, und zwar, nachdem es vorher in einen Zustand psychischer Erregung versetzt worden ist. Dieser bietet eben die Möglichkeit, daß sich die und jene Person an die Stelle seines zweiten Ichs stellt, so daß der innerlich dualistische Monolog zustande kommt,

Digitized by Google

der, rednerisch hinweisend, ein mehr oder weniger starkes Licht auf den Dualismus des Ganzen fallen läßt. Mit den drei Monologen des Holofernes verhält es sich anders. Durch den Hauptmann, der ihm seine Gedanken aus dem Kopfe stiehlt und seine Befehle ausführt, bevor er sie gegeben hat, durch den Boten Nebucad Nezars und endlich wieder durch den Hauptmann, der Judith versuchte, obwohl er wußte, daß sie seinem Feldherrn wohlgefällt, sind jene allerdings äußerlich wohlbegründet, aber innerlich können die Genannten für einen Mann, wie es der Assyrerfeldherr ist, nicht Veranlassung zu so leidenschaftlichen Ausbrüchen sein. In der Tat wendet sich Holofernes in seinen Monologen auch gar nicht an sie, scheinbar überhaupt an Niemanden. Aber nur scheinbar! Denn in Wirklichkeit hat er sich einen gewaltigen Gegner auserwählt, und wer der ist, das spricht deutlich ein Wort des letzten seiner Alleingespräche aus. Nachdem er den Frechen niedergeschlagen, der es gewagt, seine Wünsche bis zu dem von ihm selbst begehrten Weibe zu erheben, hält Holofernes einen Monolog, man kann sagen, über das Thema „Weib". Wir werden gleich sehen, daß auch dies nur eine andere Form für den Ausdruck seines Größenbewußtseins ist. Von dem Weib als Gattung geht er über zu dem Weib, das noch unberührt in seinem Lager weilt und er sagt von ihr: „Auch diese Judith — zwar ist ihr Blick freundlich und ihre Wangen lächeln, wie Sonnenschein; aber in ihrem Herzen wohnt Niemand als ihr Gott, und den will ich jetzt vertreiben!" Der Gedanke, sich an die Stelle des Geistigen zu setzen, das wir Gott nennen, beherrscht Holofernes nicht nur in diesem einen Monolog, nicht nur um eines Weibes willen, das sein Bett teilen soll, er ist überhaupt das treibende Agens seines ganzen Wirkens und Redens, nicht zum wenigsten in den Monologen, um die es sich hier handelt. Ihre innere rednerische Form wird dadurch hervorgebracht, daß Holofernes seine Ausbrüche und Reflexionen gegen einen geheimen Feind richtet, und dieser ist niemand anders, als Jehovah, der Juden Gott. In allen drei Monologen findet sich der durch den Gegensatz zwischen Gott und Holofernes bedingte Dualismus. Was sind die Elemente, was ist die Sonne gegen ihn, so tönt es uns aus dem ersten Alleingespräch des Feldhauptmanns entgegen. Er fühlt sich als Gott und stellt sich damit dem Gott entgegen, der die Welt regiert. Im zweiten Monolog wird dies Verhältnis genauer durch den Ausspruch bezeichnet: „Wohl fühlt' ich's längst; die Menschheit hat nur den

Digitized by Google

Einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären, und der Gott, den sie gebiert, wie will er zeigen, daß er's ist, als dadurch, daß er sich ihr zum ew'gen Kampf gegenüberstellt ....?" Indem Holofernes die Menschheit vernichten will — denn daß er der von dieser zu gebärende Gott ist, bezweifelt er keinen Augenblick — versündigt er sich zugleich gegen die Gottheit. Dies tut er im Alleingespräch zum dritten Mal, als er den Entschluß faßt, den Gott der Juden in seinem Werkzeug zu zerschmettern. Die Reflexionen über das Weib und des Mannes Verhältnis zu ihm sollen nur eine — durch den Vorfall mit dem Hauptmann innerlich begründete — Überleitung zu diesem Entschluß bilden, in dem Holofernes über sich selbst hinaus wächst und damit seinen Untergang besiegelt.[84]

Worin besteht der erwähnte Unterschied zwischen dem Dualismus, der so in den Monologen des Feldherrn zutage tritt und zwischen seinem Verhältnis zu dem Dualismus der ganzen Dichtung und dem der übrigen Monologe der Hebbelschen Dramen? Jehovah ist gleichsam der innere Gegner des Holofernes. Zugleich aber personifiziert er, wie wir dargelegt haben, die Idee der „Judith" überhaupt. Innerhalb seines Monologs also kämpft Holofernes gegen die Idee an; der Dualismus tritt in seinen Alleingesprächen genau so als Widerstreit zwischen Idee und Charakter auf, wie in dem gesamten Werk. Anstatt daß sich dieser Widerstreit, was sonst die Regel ist, in den gegensätzlichen Mächten spiegelt, die von dem Monologisierenden Besitz ergriffen haben, d. h., anstatt daß die Idee im Monolog durch eine dem isolierten Individuum Richtung gebende Gewalt vertreten ist, die jenes auf einen Weg treiben kann, den es im Sinne der Idee zu beschreiten vermag, finden wir in den Monologen des Holofernes die Idee selbst, und da der Feldhauptmann durch seinen persönlichen Willen in dem Monolog genau so den der Idee widerstreitenden Charakter darstellt, wie im ganzen Werk, so ist die innere Form der genannten Alleingespräche tatsächlich in ganz derselben Weise rednerisch, wie die der Tragödie überhaupt. Damit ist nun noch eine andere Abweichung von dem sonst üblichen Dualismus gegeben. Es ist selbstverständlich, daß die einzelnen Personen, die sich mit der Idee im Affekt auseinandersetzen — nur um diesen Fall handelt es sich jetzt — keine Ahnung davon haben, daß diese über den Geschehnissen als herrschende Macht steht. Ihr Vergehen gegen sie wird eben von dem Dichter dadurch zur Anschauung gebracht, daß der Monologisierende sich gegen eine Willensrichtung wendet, welche die Idee befriedigen würde. Da

Digitized by Google

nun in unserem Falle diese Willensrichtung durch die Idee selbst verdrängt ist, Holofernes sich aber gegen sie nicht wenden kann, weil er — dies gilt nur für die beiden ersten Monologe — in dem Judengott gar nicht seinen Feind sieht, so war es nötig, den Gegensatz zwischen Idee und Charakter in anderer Weise herauszuarbeiten. Das hat der Dichter in der Weise getan, daß sich der assyrische Feldhauptmann für den Gott hält, den nach seiner Meinung die Menschheit aus sich heraus hervorbringen muß, weil sie sonst keinen Zweck hätte. Er widerstreitet also nicht bewußt der Idee, wie es sonst der Fall ist, indem sich der Monologisierende gegen das wendet, was jene vertritt, von dem er aber nicht weiß, daß es das tut. Nur wir nehmen den durch seine Alleingespräche zum Ausdruck kommenden Dualismus wahr. Denn nur wir begreifen, daß sein Fühlen und Denken der Idee, dem strengen Judengott, entgegentritt, weil er sich gegen die Menschheit erhoben, die Jehovah geschaffen. Durch dieses letztere gelangt der Dualismus für ihn zum Ausdruck. Wir allein wissen im andern Falle, daß die Willensrichtung, der sich die Individuen in irgendeiner Weise entziehen, eine Vertreterin der über dem Ganzen waltenden Idee ist. Nur in dem dritten Monolog darf Holofernes sich unmittelbar gegen Jehovah wenden, weil er dessen Macht und Gewalt inzwischen an der jüdischen Witwe kennen gelernt hat, die sein Werkzeug ist. Noch einen dritten Punkt haben wir endlich hervorzuheben, der die Monologe des Holofernes von den übrigen der ersten dramatischen Periode Hebbels trennt. Sie quellen — trotz allen Reflektierens des Feldhauptmanns — viel unmittelbarer aus dem Affekt hervor, als die Monologe der übrigen Werke bis zur „Julia". Dies rührt daher, daß Holofernes die am wenigsten objektivierte Gestalt ist, die Hebbel geschaffen. Er ist ganz Träger von Gefühlen und Gedanken, mit denen der Dichter zur Zeit der Abfassung seiner „Judith" bis zum Ersticken angefüllt war. Er ist, wie Goethes Werther, ein Geschöpf, das Hebbel gleich dem Pelican mit dem Blut seines Herzens gefüttert hatte. Als er nun das Gefäß gefunden hatte, in das er den Reichtum seines Innenlebens hineingießen konnte, wurde die Dialektik seiner Phantasie — die sich natürlich trotzdem bemerkbar macht — von der Fülle der mit Gewalt ausbrechenden Empfindungen erstickt. Später änderte sich dies: Unmittelbarkeit und bohrende Phantasietätigkeit verschmelzen sich in der „Genoveva" und den unmittelbar folgenden Werken nicht. Das spricht aber keineswegs gegen die Berechtigung der

Digitized by Google

Reflexion im Drama, schon weil diese — worauf mehrfach hingewiesen — auch Ausfluß des Affekts sein kann. Darauf soll aber zusammenfassend erst nach Besprechung der einzelnen Dramen hinsichtlich der Verwendung des Reflexionsmonologs eingegangen werden. Über die Alleingespräche des Holofernes können wir aber schon jetzt allgemein bemerken, daß sie zureichend begründet sind durch den in ihnen — für uns und für den Monologisierenden in verschiedener Weise — zutage tretenden Dualismus und durch ihre Motivierung an der Stelle, wo sie in der Tragödie erscheinen, wie durch ihre Bedeutung für diese in ihrer Gesamtheit.

Der einzige Monolog der Judith (25, 16) hat das gemeinsam mit den Monologen des Holofernes, daß auch in ihm der Dualismus zum Ausdruck kommt durch ein Inbeziehungsetzen der Idee selbst und des Charakters, der in diesem Falle durch Judith vertreten ist, und daß es sich auch hier um einen Affektmonolog handelt, nicht um eine innere Spaltung der Persönlichkeit. Aber diese Gemeinsamkeit ist nur äußerlich, wie auch der Dualismus dieses Alleingesprächs äußerlich ist. Es ist ein Gebet. Judith hält Zwiesprache mit Gott. Aber sie wendet sich nicht, wie Holofernes, gegen ihn, sondern sie fleht zu ihm um Erkenntnis. Als ihr diese geworden ist, als sie überzeugt ist, daß ihr der Gedanke, sich für ihr Volk zu opfern, von Jehovah gekommen ist, da dankt sie ihm. Wir haben es also nicht — wenigstens ist dies nicht die vornehmliche Aufgabe des Monologs — mit einem Alleingespräch zu tun, das eine Charakteristik des Monologisierenden zu geben berufen ist, indem es deren Stellung zur Idee herausarbeitet. Hier soll zunächst nur ein Fortschritt der Handlung erreicht werden. Der kommt darin zum Ausdruck, daß Judith die Notwendigkeit einsieht, ihr Volk zu befreien und in das Lager der Assyrer hinauszugehen. Trotzdem wird man nicht die innerlich rednerische Form verkennen. Sie äußert sich darin, daß das Weib, das vor ihrem Schöpfer auf den Knien liegt und von ihm Erleuchtung erbittet, und das, als jene ihr geworden, so siegesgewiß ihre Tat voraus kündet (26, 29), nichts ist als ein Werkzeug in der Hand Jehovahs, das er zerbrechen kann in dem Augenblick, wo sie von dem Wege abweicht, den er vorgezeichnet hat. Das schwache Weib und der starke Gott bilden den innerlich rednerischen Gegensatz dieses Monologs. Er ist an dieser Stelle der Tragödie dadurch begründet, daß Judith während des Vorhergehenden schon verschiedentlich mit dem einen großen Gedanken gespielt hat. Der Augenblick, wo sie

Digitized by Google

der gewonnenen Überzeugung Ausdruck verleiht, wirft nicht nur ein helles Licht auf den Kern ihres Wesens, sondern auch — zusammen mit dem im Monolog zutage tretenden Dualismus — auf die innere rednerische Form der ganzen Tragödie, soweit Judith daran Teil hat. Auf den Gegensatz nämlich zwischen dem jüdischen Weib und dem strengen jüdischen Gott,[85] wodurch Judiths Alleingespräch — abgesehen davon, daß es die Handlung weiter bringt — seinen bedeutenden Platz im Rahmen des Ganzen erhält. Aus den Worten, mit denen Judith die ihr gewordene göttliche Erleuchtung begleitet, spricht aber doch noch etwas Anderes als die Freude über diese. Es ist das Judith ganz unbewußte Geschlechtsverlangen der Frau, die sich, um modern zu sprechen, nach dem Erlebnis sehnt, nach dem „Wunderbaren“, wie Ibsen es nennt. Dadurch wird nun allerdings die innere rednerische Form des ganzen Werkes herausgehoben, wie aus dem Dualismus zwischen Jehovah (der Idee) und seinem Werkzeug (dem Charakter) hervorgeht, das den von ihm vorgezeichneten Weg verläßt, indem es den Titanen nicht aus Vaterlandsliebe tötet, sondern um seiner selbst willen. Daß jene Worte Judiths, die wir hier im Sinne haben (26, 8), in dieser Weise für das Ganze von Bedeutung werden können, ermöglicht nicht zum Wenigsten die Tatsache, daß sie in einem Monolog geäußert werden, der seinerseits durch seine innere Form auf den Dualismus hinweist, welcher Hebbels erster Tragödie zugrunde liegt.

Hebbel macht einmal die Beobachtung, daß man in allen Klassen und Ständen der Gesellschaft, „vorzüglich aber in den Handel- und Gewerb treibenden“, eine Art von generellem Standesgewissen erfunden hat, „worin das individuelle der Einzelnen aufathmet oder, wie man will, erstickt“ (Tb. III, 3640). Und daran knüpft er die allgemeine Beobachtung: „Überhaupt ist der Mensch erstaunlich ingeniös in Erfindungen, den reflectirenden Theil seines Ichs über den handelnden zu betrügen . . . .“ Er selbst hat diese Eigenschaft des homo sapiens in vielen seiner Geschöpfe zur Darstellung gebracht, nirgends aber mit so starker Betonung, wie in dem jungen Golo, den sein Herr zum Schutz seines Weibes in der Burg zurückläßt, während er selbst in den Heidenkrieg zieht. Natürlich muß das Bestreben des Individuums, sein Gewissen zu täuschen und allein seinen Neigungen und Begierden zu folgen, im Drama in erster Linie im Monolog zum Ausdruck kommen. Denn wir müssen zu Zuschauern eines inneren Kampfes gemacht werden, wie denn ja auch im Leben der Ausführung einer Tat, vor der den

Digitized by Google

Handelnden eine innere Stimme warnt, die das Göttliche in ihm verkörpert, eine Überlegung vorangeht, ein wenn auch noch so kurzes Zögern und Schwanken, das dann mehr oder weniger schnell erstickt wird, je nach der ursprünglichen sittlichen Höhe der in Betracht kommenden Persönlichkeit. So enthüllt sich uns der innere Kampf Golos und damit zugleich sein Charakter in einer Reihe von Alleingesprächen, deren Zahl und Bedeutung bei weitem die übertreffen, mit denen die Personen der übrigen HEBBELschen Dramen ausgestattet sind. Was OTTO LUDWIG von den Werken SHAKESPEARES und LESSINGS sagt, das gilt in noch höherem Grade von der „Genoveva“: sie besteht tatsächlich aus einer Reihe von Monologen mit dazwischenliegenden Veranlassungen.[86]

Finden wir auch bei mehreren der in diesem Werk auftretenden Personen Alleingespräche, so sind diese bei weitem nicht so wesentlich für die Handlung, wie die Monologe Golos. Sie sind die eigentliche Handlung und was zwischen ihnen vorgeht ist nur Anlaß zu neuen Monologen. So verhält es sich wenigstens bis in den dritten Akt hinein, während später, namentlich durch den viel zu umfangreichen Raum, den die in Straßburg spielenden Szenen einnehmen, Golo etwas in den Hintergrund tritt und Siegfried unsere Teilnahme in höherem Maß in Anspruch nimmt. Das deckt sich jedoch auch mit der Aufgabe, die HEBBEL in Beziehung auf Golo zu lösen hatte. Er sagt selbst von ihm, er sei ein zweifaches Wesen, „ein schuldiges und ein über sich selbst hinweggehobenes richtendes“ (Br. III, 107). In erster Linie mußte er sein Augenmerk darauf richten, den in Golo wirksamen Dualismus und seine Entwicklung bis zu dem ganz bestimmten Punkt darzustellen, wo der Dualismus darum zu bestehen aufhört, weil eines der in Golo um die Herrschaft miteinander streitenden Iche zum Siege gelangt ist. Zu diesem Punkt führen seine ersten sechs Monologe, und er wird erreicht in dem Monolog, den er im dritten Akt hält, nachdem er die Ankunft Ritter Tristans erfahren (1186). In der Mitte des Stückes, im dritten Akt, ist Golo so weit, daß er Genoveva zu verruchtem Tun zwingen will. Daß dies schon in der Mitte geschieht, und nicht weiter gegen Ende, liegt an der schon erwähnten Komposition der Tragödie. Ihr Fehler besteht darin, daß der größte Teil des vierten Aktes die Szenen mit Siegfried und der alten Margaretha umfaßt. Dadurch kommt etwas Schleppendes in die Handlung, deren Mittelpunkt doch unter allen Umständen Golo bleiben sollte. Gewiß war für den Verlauf der weiteren Ereignisse

Digitized by Google

eine Charakteristik des Pfalzgrafen vonnöten. Wir müssen erfahren, wie er dazu kommen kann, sein Weib zu verurteilen; aber wir dürfen über ihn nicht den aus der Erinnerung verlieren, der alles Unheil angerichtet hat. Das ist aber der Fall. Wir vergessen Golo und seine Lage, weil HEBBEL einen viel zu großen Raum für die Charakteristik Siegfrieds verwandt hat. Wie sehr wir auch die psychologische Kunst anerkennen müssen, mit der er dessen Verblendung dargestellt hat — nicht nur in seinen, sondern auch in den Reden Margarethas[87] —, wie durchaus es ihm auch gelungen ist, die große Schuld von Genovevas Gatten zur Anschauung zu bringen, dem Ganzen wäre es nur zugute gekommen, wenn er hier leicht mögliche umfangreiche Kürzungen vorgenommen hätte. Mit der elften Szene des dritten Aktes — nach jenem zweifellosen Höhepunkt der Tragödie, wo Golo in wilder Raserei der Pfalzgräfin sein Liebesgeständnis entgegenschleudert — hätte der vierte beginnen müssen. Die beiden ersten Szenen des vierten Aktes, die rein referierenden Charakter tragen[88] — woran auch der Entschluß Golos, nach Straßburg zu reisen, wenig ändert —, hätten ganz fortfallen müssen. Das Wesentliche ihres Inhalts hätten wir leicht in den Straßburger Szenen erfahren können, die ihrerseits wieder in den Partien vor dem Zauberspiegel um vieles wären beschnitten worden. Dann wäre in die Tragödie Golos — und die stellt doch das Werk dar[89] — nicht eine so große Hemmung hineingekommen, wenn wir auch nicht verkennen, daß hinsichtlich Golos der Schwerpunkt des Werkes in seiner ersten Hälfte liegen mußte. Aus dieser ergibt sich die fernere Entwicklung des in Schuld Geratenen von selbst. Sie wird uns in weiteren sechs Monologen vorgeführt, von denen die beiden ersten einen gewissen — wenn auch nur äußerlichen — Stillstand in dem Antagonismus der den Dualismus verkörpernden Mächte zeigen, während die vier weiteren den Wechsel veranschaulichen, der sich in der Art des Dualismus seit den ersten sechs Alleingesprächen Golos vollzogen hat. Dadurch symbolisieren diese in ihrer Gesamtheit die Entwicklung seiner Persönlichkeit.

Da Siegfried sich nicht von Genoveva zu trennen vermag, erscheint Golo, um seinen Herrn zum Aufbruch zu mahnen. Anstatt aber dies zu tun, folgt sein pathetischer Anruf der Liebe, den wir bei Besprechung der Rhetorik als ein feines Charakterisierungsmittel von Golos augenblicklichem seelischen Zustand bezeichnet haben. Er kommt einer Überleitung zu Golos erstem Monolog

Digitized by Google

(325) gleich, indem hier der Dualismus in seinen Reden einsetzt. Nun beginnt der Widerstreit der beiden Gewalten, die um seinen Besitz kämpfen. In zwei Sätzen ist der dramatische Kern, der Dualismus dieses Alleingesprächs, enthalten. Von Siegfried sagt Golo, als er fortgegangen, zu Beginn des Monologs: „Er schleicht Sich wie ein Mörder von der Todten weg“, und am Ende heißt es von den „süßen Lippen“ Genovevas, die ihm im Arme ruht:

„Ich muß, ich will sie küssen, und mich dann
Vor Wonne zitternd, von dem steilsten Hang
Hinunter stürzen in des Abgrunds Nacht!“

Dann küßt er sie. Die Art, wie er von seinem Herrn spricht, zeigt vor allem, wie sehr in Golo die Möglichkeit vorhanden ist, seine Vasallentreue zu brechen, wenn das in ihm geweckt wird, was alles andere ersticken muß. Und welche Macht das ist, kann uns in dem Augenblick nicht mehr zweifelhaft sein, wo er seinen Mund auf Genovevas Lippen drückt. Zugleich aber dürfen wir uns überzeugt halten, daß Golo selbst schon weiß, welcher Kampf seiner wartet, welcher Kampf schon begonnen hat. Das beweist sein Entschluß, seinem Leben ein Ende zu bereiten. Er will der Leidenschaft entfliehen, um sich nicht gegen die Pflicht versündigen zu müssen. Wenn er sich in des „Abgrunds Nacht“ stürzen will, so ist dies durchaus keine rhetorische Phrase; er hat in dem Augenblick wirklich die Absicht, weil er sich über sich selbst täuscht. Er will das Ich, das zum Verrat an dem Pfalzgrafen drängt, besiegen, und weil er dem anderen Ich in sich nicht die Kraft zutraut, diesen Entschluß zu verwirklichen, müssen eben beide Iche, d. h. er selbst, vernichtet werden. In seinem zweiten Monolog ist nun aber das die sündige Leidenschaft nährende Ich auf dem besten Weg, das Ich, das für die Pflicht eintritt, ganz zu beseitigen. Völlig ist das zwar noch nicht geschehen. Aber wir belauschen Golo, wie er sich, um mit Hebbel zu sprechen, „ingeniös“ bestrebt, den edlen Teil seiner Persönlichkeit auszumerzen. Nur darum sprang er nicht, so glaubt er es sich selbst wahrheitsgemäß zu gestehen, vom Turm herab, weil Gott ihn nicht herabwarf und er nicht sein eigener Henker werden wollte! Dies steht im krassen Gegensatz zu dem am Ende des ersten Monologs geäußerten Entschluß, seinem Leben ein Ende zu machen, und bezeichnet daher einen beträchtlichen Machtzuwachs des der Leidenschaft allein gehorchenden Ichs. So ganz ohne Widerstand geht

Digitized by Google

es aber doch nicht ab; in Golos drittem Monolog (579) scheint der treue Vasall mit Gewalt die Begierde ersticken zu wollen. Aber was er hier äußert, sind nur Worte, es bleibt eben bei der Äußerung des Willens. Der Dualismus nimmt ab, weil die eine der Mächte, durch die er gebildet wird, nicht mehr gegen die aufzukommen vermag, die Golo rücksichtslos zur Befriedigung seiner Leidenschaft treibt. Er kämpft in diesem Augenblick nur noch scheinbar gegen sich, weil der Gegner, den das, wie wir der Einfachheit halber sagen wollen, unsittliche Ich findet, schon zu schwach geworden ist, als daß von einem wirklichen Kampf noch die Rede sein könnte. Dies geht deutlich aus Golos viertem Monolog hervor (817), der, wir fühlen es deutlich, schon die Entscheidung bringt, wenn Golo sie auch nicht ausspricht. Scheinbar macht es den Eindruck, als wenn auch hier wieder der Monolog Ausdruck eines furchtbaren Kampfes in ihm wäre. Das trifft allerdings auch insofern zu, als sich das sittliche Ich noch immer nicht überwunden geben will. Von einer inneren, durch den Dualismus hervorgerufenen rednerischen Wirkung kann bei allen Monologen Golos gesprochen werden. Aber in der Art, wie Golo das Vorhandensein dieses Ichs in dem vierten Monolog bezeugt, liegt zugleich sein eigenes Geständnis, daß er nicht mehr an dessen möglichen Sieg glaubt. Er preist Genovevas Reinheit, aber er ist nicht mehr fähig, eine Tat zu unterdrücken, die diese Reinheit beflecken muß. Denn nichts Anderes besagt seine Bitte an Gott, die Pfalzgräfin zu sich empor zu nehmen. Welch eine Entwicklung in so kurzer Zeit! Erst wollte er sich opfern, um die Sünde zu vermeiden, dann will er doch am Leben bleiben und jetzt endlich soll Genoveva sterben, damit sein sittliches Ich nicht in Gefahr kommt, und dasjenige, das ihn zur ihr hintreibt, außer Wirksamkeit gesetzt wird, weil der Gegenstand verschwindet, der es in dieser erhält. Da Golo selbst genau weiß, daß dies nicht geschehen wird, sind wir allerdings zu der Behauptung berechtigt, daß bereits an dieser Stelle die innerliche Entscheidung erfolgt ist. Die Richtigkeit dieser Ansicht kann auch nicht durch Golos fünften Monolog (922) am Ende des zweiten Aktes erschüttert werden. Unter dem Eindruck der vorhergehenden Szene stehend, in die Hebbel den Juden so bedeutsam eingeführt hat, rühmt Golo wiederum Genovevas Reinheit. Aber wie dies nur eine Wiederholung des vierten Alleingespräches ist, so ist das Resultat, das wir aus diesem fünften Monolog in bezug auf den Dualismus gewinnen, dasselbe wie dort. Es ist in den

Digitized by Google

Worten enthalten, die Golo am Ende mit Beziehung auf die Pfalzgräfin spricht:

„Zu schlimm bedrohter Frauenschutz
Hast Du mein Schwert geweiht; ich will für Dich
Es zücken auf mich selbst, wenn — Du's gebeutst!"

Genau so wie er wußte, daß er nicht vom Turm fallen, und daß Gott Genoveva nicht zu sich nehmen wird, genau so sicher weiß er, daß diese sich niemals zu einem solchen Befehl verstehen wird. Indem er Unmögliches zur Bedingung seiner eigenen Vernichtung macht, gesteht er zwar, daß beide Iche noch in ihm vorhanden, aber auch, daß eines von ihnen, das sittliche, die Fähigkeit zum Handeln verloren hat. Der psychische Zustand Golos in diesem Monolog ist, infolge der Szene mit dem Juden, derselbe, wie in dem vorhergehenden. In Golos sechstem Monolog (1186) ist aber der Entschluß des unsittlichen Ich enthalten, zu tätigem Handeln überzugehen, obgleich er nicht als entschieden ausgesprochen wird. Dieses Alleingespräch ist schlechthin meisterhaft, sowohl wegen seiner inneren Notwendigkeit gerade an dieser Stelle, wie wegen der psychologisch so überaus feinen Art, in der auch hier noch der Dualismus zur Anschauung gebracht wird. Es sollte allein genügen, die dürren Tadler des Monologs zum Schweigen zu bringen. Caspar hat die Ankunft des Ritters Tristan gemeldet, der von Siegfried an Genoveva geschickt ist. Wir haben jetzt das Bedürfnis, einen Einblick in Golos Inneres zu tun. Die Notwendigkeit zu einem von ihm zu haltenden Monolog liegt vor, weil wir wissen müssen, ob Golo durch die von ihm erwartete Rückkehr Siegfrieds die Leidenschaft zu besiegen suchen wird oder nicht. Gleich seine ersten Worte geben uns die Gewißheit, daß letzteres geschehen wird.

„Ein Bote! Wohl! Dem Boten folgt er selbst!
Ein Brief! Du wirst es seh'n, sie küßt den Brief,
Weil sie ihn selbst nicht küssen kann —"

Unter dem „Du" ist Golo zu verstehen und das, was zu ihm redet, ist die Macht, die ihn drängt, Genoveva mit seiner oder ihrer (der Macht) Leidenschaft zu nahen. Mit der Leidenschaft der Liebe zu der Pfalzgräfin verbindet sich jetzt die Eifersucht auf ihren Gatten, die sich bislang nicht regte, weil Siegfried Golos Sinnen ganz entschwunden war. Nun aber tritt sie mit ihrer mächtigen Wirkung ein und führt den Kämpfenden zum sittlichen Untergang. Daß er wirklich noch kämpft, beweisen die Worte, mit denen er den Monolog fortsetzt:

„Sei still,
Sei still, mein Herz! Wenn Du gesündigt hast,
Jetzt wirst Du's büßen.“

Es ist der letzte Anlauf, den das sittliche Ich zu seiner Erhaltung unternimmt. Er mißlingt. Durch die Vorstellung einer Buße wütet Golo sich in eine Täuschung über die tatsächlichen Verhältnisse hinein. Sich glaubt er nun im Recht, Siegfried im Unrecht. Das wird natürlich nicht unverblümt ausgesprochen, aber tatsächlich entnehmen wir seine Auffassung, daß Siegfried keine Befugnis hat, sein Gattenrecht an Genoveva auszuüben, den folgenden Versen des Monologs. Durch sie[90] hat das unsittliche Ich gesiegt, durch sie, durch die Hebbel mit großer Kühnheit die ganze Sinnlichkeit des jugendlichen Phantasiemenschen zur Darstellung gebracht hat, der sich gern selbstquälerisch und doch mit geheimer Wollust in Vorstellungen hineinbohrt, die ihm Leiden schaffen. Nicht mehr dem Gatten Genovevas gilt Golos Eifersucht, sondern einem Nebenbuhler, den man aus dem Felde schlagen muß, ehe er auch nur erschienen ist. Die beiden Iche in Golo sind zu einem einzigen zusammengewachsen, d. h. das unsittliche hat das sittliche in seiner Wirksamkeit erstickt und bei der nächsten Gelegenheit, das fühlen wir, wird es zur Tat schreiten.

Dies geschieht in der Szene vor Genovevas Bildnis. Golos Reflexionen vor diesem (1402) sind nicht als Monologe zu bezeichnen, aus Gründen, auf die später eingegangen wird. Seine beiden nächsten Alleingespräche zeigen in der Entwicklung des Dualismus einen gewissen Stillstand und damit in der Persönlichkeit Golos selbst, insofern die beiden einander gegenüberstehenden Gewalten nicht eigentlich um den Besitz des Monologisierenden streiten, vielmehr die Eine durchaus zur Herrschaft gelangt ist. Nur durch die Art, wie sie dies durch den Redenden dem Hörer zum Bewußtsein bringt, gibt sie Aufschluß über das bloße Vorhandensein der Anderen. Von den beiden Monologen, um die es sich handelt, befindet sich der eine (1695) vor der Szene, in der Golo Drago heißt, sich im Schlafgemach Genovevas zu verstecken. der zweite (1980), dessen wir schon Erwähnung taten, gleich nach der sogenannten Überführung der Pfalzgräfin am Ende des dritten Aktes. Der erste ist so recht ein Beweis dafür, daß Golo auf dem Wege des Verbrechens fortschreiten muß. Wie Rebekka West in Ibsens „Rosmersholm“[91] wird er immer noch „ein winziges Spürchen“ weiter getrieben, nur „noch ein einziges Spürchen —. Und

dann noch eins — und immer noch eins —". Und daher sucht er sich mit sophistischen Gründen zu entschuldigen. Jenes Ich, das sich mit seiner Persönlichkeit identifiziert hat, fast identifiziert hat, wie wir gleich sehen werden, macht ihm klar, daß er ein Schurke ist und bleibt, ob er nun von Genoveva forthin abläßt oder nicht.

Golo will sein rabulistisches Gerede als Wahrheit erkennen, weil er Genoveva besitzen will. Rabulisterei ist es, weil er ja noch gar kein Schurke — das Wort im Sinne der Idee gebraucht, die ja durch den Christengott personifiziert wird — ist, es erst durch den Befehl wird, den er Drago erteilt. Dieser Befehl könnte als das Ergebnis eines Entschlusses erscheinen, den Golo in seinem Alleingespräch gefaßt hat. Aber dieses ist kein Entschlußmonolog, weil der Entschluß schon weit zurückreicht, zum mindesten bis zu der Ankunft Tristans. Golo bestätigt sich nur noch einmal die Notwendigkeit dieses Entschlusses, oder, um in der für den Monolog angemessenen Sprache zu reden, sein unsittliches Ich überzeugt ihn davon. Indem wir dieses nennen und dabei den Nachdruck auf „unsittlich" legen, geben wir zugleich das Dasein eines weiteren Ichs zu. Und in der Tat ist dieses vorhanden. Dies geht ja schon daraus hervor, daß Golo nach Entschuldigungen für seine Absicht sucht. Es muß also irgend etwas doch noch in ihm sein, das diese Absichten nicht gut heißen kann. Das ist eben das sittliche Ich, das nicht mehr tätig ist, sondern nur als ein Bestandteil seines Inneren fortbesteht und so zum stummen Ankläger wird, der übertäubt werden muß. Was für Haarspaltereien dabei unterlaufen, bezeugt der kurze Monolog am Ende des dritten Aufzugs, wo Golo in seiner Tat weniger als Nichts sieht, weil der Mensch, also auch der Mord, ein Nichts ist!

Mit diesen beiden Monologen hat also ein Wechsel des Dualismus stattgefunden. Vorher hatte Hebbel die Aufgabe, zu zeigen, wie das sittliche Ich allmählich unterlag vor dem Ansturm des unsittlichen. Jetzt, nachdem dieses gesiegt hat, soll uns dargestellt werden, wie es eben durch diesen Sieg seine Stärke verloren hat, wie das sittliche Ich immer machtvoller seine Anklage erhebt, bis der Frevler, von der Größe seiner Schuld überwältigt, sich selbst vernichtet. Dieser Prozeß geht in vier Monologen des fünften Aktes vor sich. Gleich die Eingangsverse des ersten (3026) deuten an, daß es Golo zum Bewußtsein kommt, er werde nicht fähig sein, seine Schuld auf sich zu nehmen. Sie klingen wie eine Warnung

Digitized by Google

des unsittlichen Ichs, das einen allzu starken Einfluß des stummen Mahners fürchtet, der sein Gegner ist. Und im folgenden, wo Golo selbst von dem Faden spricht, der ihn nur lose mit dem letzten Ende der Natur verknüpft, scheint sich jenes selber zu regen. Ein Schauder ergreift das sittliche Ich vor den ruchlosen Taten, die das andere Ich von dem Individuum fordert, d. h. Golo beginnt vor sich selber Entsetzen zu empfinden. Das wird schon am Ende des dritten Aktes durch die zahlreichen Selbstberuhigungen angedeutet. Und nachdem Genoveva in den Wald gegangen, sind wir Zeuge davon, wie jenes Gefühl in ihm an Stärke zugenommen (3184). Ganz aber muß er erst zur Erkenntnis seiner Schuld kommen; erst dann kann er das Leben fortwerfen. Sie ist ihm auch in seinem letzten großen Monolog (3365) noch nicht gekommen. Wohl fühlt er, daß er den Ekel vor sich selber nicht mehr steigern kann, wohl ist er entschlossen, sich die „Nacht der Nächte" zu entriegeln, sich selbst den Tod zu geben, aber er führt dies nicht aus und die letzten Verse seines Monologs enthüllen uns ein geheimes Wünschen, daß die Henker ihr Werk getan haben möchten. Er sagt zwar, daß er die Vorstellung von dem Mord an Genoveva nur deshalb in sich erzwinge, um den letzten Schauder in der Brust hervorzurufen. Das ist auch richtig, denn er will sich selbst martern, aber zugleich hofft er doch, daß sein Befehl vollzogen wird, weil er glaubt, daß die höchste Reue die Missetat, die sie verdammt, ganz tut, nachdem sie einmal halb getan ist. Es ist sicher, daß er weiter muß; aber gerade in der Überzeugung von diesem Müssen besteht eben noch die Wirksamkeit des unsittlichen Ichs. Daß dieses bis zu seinem letzten Augenblick in Golo arbeitet, zeigt sein letzter Monolog (3461). In dem vorhergehenden bekannte er, daß ihm Gott recht getan; in diesem nimmt er diese Erkenntnis zurück und klagt ihn an. Der Dualismus bleibt in Golo bis zur Ankunft Siegfrieds bestehen: da geht er unter, weil Golo selbst auch physisch untergeht, wie er sich moralisch schon längst zugrunde gerichtet hat. Daß er jetzt zur vollen Erkenntnis gekommen ist, beweist der Urteilsspruch, den er über sich fällt und der seinen Tod bewirkt.

Die christliche Gottheit, so hatten wir erkannt, ist die Idee der „Genoveva" und diese ist durch die Pfalzgräfin im Stück selbst persönlich vertreten. Der rednerische Gegensatz zwischen dem Individuum und der Idee, auf dem diese Tragödie, wie alle anderen, gegründet ist, wird also, rednerisch hindeutend, durch Golos Monologe insofern hervorgehoben, als sich der verlangende Egoismus

Digitized by Google

seines unsittlichen Ichs in jedem einzelnen der Alleingespräche gegen Genoveva und damit gegen die Idee vergeht. Der Vorgang ist hier aber ganz anders aufzufassen, als bei Holofernes. Das kann nach der ausführlichen Darlegung der Entwicklung des Dualismus in Golo kaum noch zweifelhaft sein. Holofernes erleidet keine innere Spaltung seiner Persönlichkeit, seine Monologe sind nicht die Folge zweier sich in seinem Innern widerstreitender Gewalten, sondern sein Ich als Ganzes wendet sich gegen eine außerhalb seiner befindlichen Macht, die zugleich die Idee des Werkes ist. Diese, in der „Genoveva" die christliche Gottheit, wird hier dadurch beleidigt, daß sich das in Golo wirksame unsittliche Ich gegen das sittliche behauptet und zum Alleinhandelnden wird. Es ist unnötig, in jedem einzelnen Falle, d. h. bei jedem einzelnen Monolog, zu zeigen, wie dadurch der Dualismus herausgearbeitet wird, der dem Ganzen zugrunde liegt. Denn gerade weil die Monologe Golos für die „Genoveva" die Hauptsache sind, würde der Versuch, die Bedeutung eines jeden im Rahmen der Tragödie zu würdigen, eine Unzahl von Wiederholungen zur Folge haben.

Es ist bei dieser Darlegung natürlich nicht beabsichtigt gewesen, eine umfassende Entwicklung von Golos Charakter zu geben. Dann hätte auf die Unschuld in seiner Schuld viel mehr Gewicht gelegt werden müssen, die namentlich aus den Dialogen erhellt, welche die einzelnen Monologe verbinden, und die man, wenigstens zum Teil, als innerlich begründete Brückendialoge auffassen kann.[92] Uns kam es nur darauf an, zu zeigen, wie Golos Monologe — jeder einzelne für sich betrachtet — dramatisch belebte Dialoge darstellen zwischen den beiden Ichen, in die sich seine Persönlichkeit spaltet. Eine gewisse Entwicklung von Eck zu Eck ist damit auch gegeben, nur ohne die verbindenden Seelenzustände. Dies beweist die erhebliche, ja überragende Bedeutung des Alleingesprächs für die „Genoveva". Die dramatischen Wendepunkte in dem Charakter des Helden fallen durchaus in seine Monologe und müssen es auch. Wo es sich um Konflikte handelt, wie in der „Genoveva", ist in allererster Linie der Monolog ein notwendiges Erfordernis der dramatischen Handlung, weil wir nur durch ihn einen vollen Einklick in die Seele des innerlich Kämpfenden erhalten können, ohne ihn auf bloße Vermutungen und Ahnungen angewiesen sind. Was dabei herauskommt, wenn man auf ihn bei ganz innerlicher Handlung verzichtet, offenbart vielleicht kein Drama in höherem Grade, als Ibsens großes welthistorisches Schauspiel „Kaiser und Galiläer", das keinen einzigen

Digitized by Google

Monolog aufzuweisen hat.[93] Dadurch wird nämlich nicht, wie Franz meint, in diesem Werk eine „außerordentliche Geschlossenheit“ und „festeste (!) Verknüpfung der Szenen“ erreicht, wohl aber „ununterbrochener Wechsel der Empfindungen“, nur daß dies beileibe kein Lob bedeutet. Denn dem Wechsel fehlt das verknüpfende Band, so daß eine heillose Verflatterung und ganz unzusammenhängende Szenenfolge das Ergebnis ist — das gerade Gegenteil also von den Franzschen Behauptungen. Das hätte — abgesehen von Kürzungen der philosophischen Gespräche des zweiten Teils — vermieden werden können, wenn eben jenes fehlende Band in Gestalt von Monologen vorhanden gewesen wäre, die uns den Charakterwechsel des Apostaten verständlich gemacht haben würden, während er uns ohne sie völlig unsinnig und unmöglich erscheint.

Wie schon erwähnt, findet sich im vierten Akt, in den Straßburger Szenen, kein Monolog Golos. Dafür hat aber hier die alte Margaretha drei Alleingespräche, die namentlich für die innere Form des ganzen Werkes von Wichtigkeit sind. Natürlich haben sie auch für sich betrachtet ihre Bedeutung. Vor allem legen sie Zeugnis ab von Hebbels ständigem Bestreben, auch in das der furchtbarsten Schuld verfallene Individuum, in das absolut Böse mit der Fackel des Verständnisses hineinzuleuchten und die sittliche Verderbnis, wenn auch nicht zu entschuldigen, so doch zu erklären. Margaretha hält in ihrem ersten Monolog (2502) Zwiesprache mit ihrem toten Kinde, das sie in den Bach warf und das ihr im Traum erschienen ist. In dieser Form stellt sich der Dualismus dar. Er wird dadurch vertieft, daß das tote Kind zugleich ein Rest von Margarethens Gewissen verkörpert, ein winziges Überbleibsel ihres sittlichen Ichs, das für Genoveva und ihr Kind um Gnade bittet. Dies Flehen ist umsonst; mit ähnlichen Sophismen, wie Golo, bringt das alte Weib die Stimme ihres Kindes zum Schweigen. Und dies weist uns hin auf die Notwendigkeit des der Tragödie zugrundeliegenden Dualismus: Das Böse, das der Idee entgegensteht, muß fortwirken, bis das Leiden des Guten, des im Sinne der Idee Lebenden, die befleckte Erde entsühnt hat. Dasselbe wollen auch Margarethas Monologe sagen, die ihr Gespräch mit dem Geiste Dragos einrahmen und die beide in sehr wirkungsvollem Gegensatz zueinander stehen. In dem ersten (2839) sehen wir sie durch das teuflische Verbrechen völlig niedergeschmettert. Sie glaubt, jetzt sterben zu müssen, und es ist eben das übriggebliebene Gute in ihr, das ihr diesen Gedanken eingibt:

Digitized by Google

im Glauben an den nahenden Tod wünscht dieses verworfene Geschöpf, noch einmal ein Kind zu sein, ein Kind, wie sie es selbst einst hatte und das sie ertränkte, wodurch sie, wie Golo, auf den Weg des Verbrechens geführt werden mußte:[94]

> „Das eben ist der Fluch der bösen That,
> Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären.“

Es gibt in der neueren deutschen Literatur kein Werk, das die Wahrheit des Schillerschen Wortes mit strafferer Folgerichtigkeit beweist; wenigstens kein dramatisches, denn auf epischem Gebiet läßt sich allerdings Kleists „Michael Kohlhaas“ der Hebbelschen Tragödie an die Seite stellen.

Konnten wir durch den zuletzt besprochenen Monolog und seinen Charakter der Meinung sein, Margaretha werde der guten Stimme in sich Gehör schenken, so werden wir durch ihr letztes Alleingespräch (2909), mit dem der vierte Akt schließt, eines anderen belehrt. Hier haben wir den Affektmonolog. Margaretha wendet sich in wilder Leidenschaft mit der Forderung an den Teufel, aus ihr „der Hölle Mittelpunkt“ zu machen. Als Entschlußmonolog können diese Verse nur sehr bedingt angesehen werden; denn Margaretha muß diesen Entschluß als Werkzeug der Idee fassen, wie aus Dragos vorhergehenden Worten ersichtlich ist. Hierdurch und durch die Tatsache, daß der Dualismus dieses Monologs infolge eines Inbeziehungsetzens von Margaretha und dem Teufel, dem absoluten Gegner der Idee, erreicht wird, wird also die innere Form des ganzen Werkes in doppelter Weise bloßgelegt. Dies geschieht endlich nun auch durch den einzigen wirklichen Entschlußmonolog der „Genoveva“, auf den die Ausführung des Entschlusses sofort folgt, nachdem er gefaßt ist. Es ist das Alleingespräch Katharinas am Ende der fünften Szene des fünften Aktes. Man darf ihre letzten Worte „zum Brunn' hinab!“ nicht als plumpe Mitteilung an das Publikum auffassen. Gewiß sollen wir erfahren, daß sie ihrem Leben selbst ein Ende machen will. Aber daß sie das ausspricht, ist in doppelter Weise begründet. Einmal durch die zweite Szene des fünften Aktes, wo uns durch Katharinas wenige Worte enthüllt wird, daß sich ihr Gewissen bereits zu regen anfängt. Dann durch die seelische Verfassung, in der sie sich befindet, und die uns durch den diesem Monolog eigentümlichen Dualismus aufgedeckt wird. Auch hier hat sich endlich das sittliche Ich Gehör verschafft. Es treibt die alte Amme in den Tod.

Digitized by Google

Es redet mit ihr, wie es bei Margaretha der Fall ist, und sie, die nur die große Liebe zu Golo zur Verbrecherin machte, beweist die Aufrichtigkeit ihrer Reue durch freiwilligen Verzicht auf das Dasein. Hier sehen wir auch, daß Katharinas Monolog in ganz anderer Art im Dienste des Dualismus des Ganzen steht, als die Alleingespräche ihrer Schwester. Margaretha muß fortleben, um den Sieg der Idee zu vollenden, der durch den Entschluß Katharinas vorgedeutet wird. Diese kann der Idee durch ihr Leben nicht mehr von Nutzen sein. Durch ihren Tod weist sie aber darauf hin, wie alles, was sich gegen jene versündigt hat, zugrunde gehen muß.[95]

Wie schon erwähnt, besitzt der „Diamant" nur einen einzigen Reflexionsmonolog. Es ist bezeichnend, daß sich hier der Dualismus in einer Weise äußert, die bei aller Verschiedenheit des Tones doch an einige Monologe Golos und Margarethas erinnert. Es ist das Alleingespräch Benjamins in der zweiten Szene des vierten Aktes (365, 16). Benjamin soll sich erhängen. Er will nicht; aber anstatt diesen Willen kurzerhand dem Gefängniswärter mitzuteilen, wägt er die Gründe ab, die für und gegen seinen Tod sprechen. Endlich erscheinen ihm diese gewichtiger, trotzdem er weiß oder wissen müßte, daß ihm, der doch noch immer den Diamanten im Bauch trägt, eine andere furchtbare Todesart erwartet. Und warum wählt er das Leben? Man höre:

„Aber", so meint er, „sollte der Doctor wirklich den Muth haben, einen Menschen bei lebendigem Leibe zu schlachten? Ich kann's mir nicht vorstellen! und wenn — — Soll ich, um ihm die Gewissensbisse zu ersparen, mich selbst mit dem Mord beladen? Daß ich ein Narr wäre!" Er füttert mit solchen Sophistereien sein feiges Ich genau in der Art, wie Golo und Margaretha ihr unsittliches füttern. Die Kunst des Einzelnen, den reflektierenden Teil seines Ich über den Handelnden zu betrügen, muß Hebbel oft an den Menschen beobachtet haben, mit denen ihn das Leben zusammenbrachte und auch er selbst mag oft genug — das früher angeführte Wort von dem „selbst duelliren" bestätigt es uns — jenen dualistischen Zustand durchlebt haben, über den sich Benjamin so leicht hinwegsetzt. Natürlich wär' ein ernster Konflikt weder dem Wesen des Juden, noch dem der Komödie angemessen, und die innere Possenhaftigkeit dieses Monologs paßt auch durchaus zu der inneren Formung des „Diamanten" selbst, die sie gerade mithilft hervortreten zu lassen. Auf dem Gegensatz zwischen dem Wert der Dinge und dem, den wir ihnen beilegen, baut sich

Digitized by Google

HEBBELS Komödie auf, und dieser Gegensatz symbolisiert sich in dem Edelstein, den der Jude im Augenblick seines Monologs im Bauche trägt. Es ist völlig gleichgültig, welcher Diamant der Prinzessin vorgelegt werde, damit sie wieder gesunde; nur darauf kommt es an, daß sie in ihm den richtigen, den von ihr zu sehen gewünschten, erkennt. Es ist daher auch ganz belanglos, ob sich Benjamin erhängt oder nicht, ob der Stein in seinem Magen bleibt oder ob er herausgefördert wird. Eben durch die Unwesentlichkeit dieses Momentes leuchtet auch seine Bedeutung für das Ganze ein, die in ihm zutage tretende Anspielung auf die Fragwürdigkeit aller irdischen Werte.

Wie sehr HEBBEL es liebte, seine Geschöpfe den in ihnen wirkenden Dualismus durch sophistische Gründe aufheben zu lassen, beweisen die beiden Monologe Leonhards im dritten Akt der „Maria Magdalene". Trotz der Gemeinheit seines Wesens kann dieser Lump in seinem ersten Monolog (53, 25) doch eine gewisse Unruhe über das Schicksal der unglücklichen Tischlerstochter nicht verbergen. Über diese Unruhe setzt er sich aber schnell hinweg: „Ihr stehen böse Tage bevor, nun, auch ich werde noch viel Verdruß haben! Trage jeder das Seinige!" Noch schlagender, in doppelter Weise, zeigt sich Leonhards Kunst, sein sittliches Ich zu betrügen in seinem zweiten Monolog (60, 6). Mit einer Naivität, die selbst bei den verworfensten Geschöpfen gelegentlich durchbricht, die aber nicht, um mich SCHILLERscher Ausdrücke zu bedienen,[96] in der Gesinnung wurzelt, vielmehr in der Überraschung, meint er nach Klaras Fortgang, daß er sie doch wohl heiraten müsse, aber gleich darauf kann er diese Notwendigkeit doch nicht zugeben: „Sie will einen verrückten Streich begehen, um ihren Vater von einem verrückten Streich abzuhalten; wo liegt die Notwendigkeit, daß ich den ihrigen durch einen noch verrückteren verhindern muß?" Jedoch selbst einem Leonhard klingen diese niederträchtigen Ausflüchte nur „ganz gescheut"; er will Klara doch nacheilen; da hört er Jemanden kommen und gibt sein Vorhaben auf. Nicht etwa wirklich darum, weil er den Ankommenden erwarten will; sondern darum, weil ihm dieser zu gelegener Zeit kommt, in einem Augenblick ihn hindert, einen Entschluß auszuführen, wo er sehr gern daran gehindert sein will. Er wird also des in ihm wirkenden Dualismus in derselben Weise Herr wie Golo. Mit Dr. PFEFFER können er und andere HEBBELsche Gestalten von sich behaupten:[97] „O ja, das Gewissen ist mir statt eines Weibes, es redet mir in

Digitized by Google

alles hinein, aber ich bin der Mann und thu' was ich will", wenn auch dieser Wille gelegentlich äußerer Stützpunkte bedarf, wie es hier bei Leonhard der Fall ist. Der Idee, die hier die höchste Sittlichkeit selbst ist, dienen Leonhards Monologe dadurch, daß von dem Konflikt des Schreibers und von der Art, wie er ihn innerlich erledigt, überhaupt so viel für den weiteren Fortgang der Tragödie abhängen kann. Denn daraus erhellt die Torheit und Verwerflichkeit einer Gesellschaft, die von einem Mädchen verlangt, ihr Leben an einen Lumpen zu ketten, weil sie sonst aus ihr herausgestoßen würde.

Genau dieselbe Bedeutung für die ganze Tragödie haben die Monologe Klaras. In dem Konflikt, dem sie ausgesetzt ist, in dem Dualismus, der ihr ganzes von Natur einfaches Wesen in Unruhe versetzt hat, bleibt in ihr jenes Ich Sieger, das ihr befiehlt, den Moralgesetzen der Allgemeinheit zu gehorchen. Das kann in ihrer Lage nichts Anderes besagen, als freiwillig eine Gemeinschaft zu verlassen, die sie nur als Unehrliche betrachten würde. Aber die Forderungen dieser Gemeinschaft vermögen eben nicht vor dem Urteil einer höchsten Sittlichkeit zu bestehen. Dadurch beleuchten Klaras Monologe den Gegensatz zwischen dieser und den Individuen, die jenen gehorchen, ein Gegensatz, auf dem die innere Form des bürgerlichen Trauerspiels beruht. In dem ersten Monolog der Tischlerstochter (16, 1) erscheint uns der Dualismus gleichsam nur als drohendes Gespenst, das noch nicht von dem Mädchen Besitz ergriffen hat; der ahnungsvolle Grundton aber bringt uns zum Bewußtsein, daß dies jeden Augenblick geschehen kann, und wenn wir Klaras Worte beachten: „ja! wenn meine Mutter gestorben wäre, nie wär' ich wieder ruhig geworden, denn — —", so bemerken wir schon den Dualismus, der in ihrem zweiten Monolog (42, 25), infolge der Lossage Leonhards, voll zum Durchbruch kommt. Es ist ein doppelter Dualismus, der dieses Alleingespräch auszeichnet. Durch den wilden Anruf Gottes und des Todes wird es zu einer allein aus dem Affekt zu begründenden Zwiesprache zwischen diesem und Klara. Indessen müssen wir tiefer sehen und dann begreifen wir, daß der innerliche Dualismus dieses Monologs in dem besteht, was in Klaras erstem Alleingespräch bereits andeutend liegt, nämlich in dem Widerstreit zwischen der Persönlichkeit und den zu erfüllenden Forderungen der Gesellschaft, die dem unglücklichen Mädchen vor allem in ihrem Vater verkörpert erscheint. Dieser Widerstreit enthüllt sich uns aus Klaras Bitte um

Digitized by Google

den Tod, der sie über alle inneren Kämpfe hinwegtragen und verhindern würde, ihrem Vater Schande zu bereiten. Sie darf aber noch nicht sterben, weil sie jetzt erfährt, daß ihr Bruder unschuldig ist, der Grund für Leonhards Absage also hinfällig wird. Diesen, den sie nicht liebt, will sie jetzt anflehen, sie zu heiraten, nur, um den Gesetzen der Gesellschaft Genüge zu tun. Denn auch ihr Entschluß, vorläufig auf den freiwilligen Tod zu verzichten, ist nur ein Zugeständnis an überlieferte Moral, um so mehr, als der Mann, den sie allein liebt, den sie aber untreu glaubte, zu ihr zurückgekehrt ist. Mit strenger Folgerichtigkeit hat HEBBEL die Motive gesteigert, um in Klaras dritten Monolog (52, 28), mit dem der zweite Akt endigt, die ganze Furchtbarkeit des sie heimsuchenden Dualismus zur Anschauung zu bringen. Dieser Monolog ist ein Duell der Gewalt in dem armen Mädchen, die sie zwingt, ihr Leben nach abgelebten Traditionen einzurichten, mit anderen, die diesem widersprechen: mit ihrer Liebe, was gleich durch die ersten Worte ausgedrückt wird, mit ihrer Ehre und mit ihrer Todessehnsucht, die dem Wunsch entspringt, ihre Ehre als Persönlichkeit rein zu halten, und der Einsicht, daß der Sekretär für sie verloren ist. In allen Fällen siegt die Macht der überlieferten Moral, die der höchsten Sittlichkeit gegenübersteht.

Nur Karl erkennt jene nicht an, oder er hat sich ihr zu entziehen vermocht. Beweisend hierfür ist sein Entschluß, „zu Schiff" zu gehen, den er in einem Monolog ausspricht, nachdem er aus dem Gefängnis zurückgekehrt ist (62, 18). Der Dualismus, der in diesem Monolog zutage tritt, ist der Gegensatz zwischen dem bürgerlichen Gewohnheitsmenschen, der glaubt, anerkennen zu müssen, weil er immer anerkannt hat, und dem sich seiner selbst bewußten Individuum, das sich aus der dumpfen Enge heraussehnt, um seine Persönlichkeit behaupten zu können.[98] Karls erwähnter Entschluß aber zeigt, daß dieser Dualismus zugunsten der letzteren entschieden ist. Nicht um einen während en Konflikt, sondern um einen überwundenen handelt es sich in diesem Alleingespräch. Karl durchlebt in der Erinnerung noch einmal den Widerstreit zweier höherer Gewalten, der im Augenblick bereits erloschen ist. Für sich betrachtet ist ja auch der Kampf in der Seele des Tischlermeistersohnes von geringerer Bedeutung. Der Vater und Klara beanspruchen eine weit größere Anteilnahme. Jener dient nur dazu, den Dualismus, der durch das ganze bürgerliche Trauerspiel geht, deutlicher hervortreten zu lassen. Dies beabsichtigte HEBBEL in

Digitized by Google

zusammenfassender Form durch Karls Monolog zu erreichen, indem er vor der Katastrophe noch ein Bild der Gemeinschaft gibt, welche die Menschen, die nach ihrem eigenen Willen leben wollen, so oder so aus sich herauszwingt.

Leonhard, Klara, Karl sprechen sich in Monologen aus — die Hauptperson des bürgerlichen Trauerspiels tut dies nicht: Meister Anton hat kein einziges Alleingespräch, nur lange Auseinandersetzungen mit anderen, die allerdings monologartigen Charakter annehmen, aber doch nicht als solche anzusprechen sind, weil sich in ihnen nicht der Dualismus des Individuums enthüllt. Das verstehen wir sehr wohl. Dem Tischlermeister geht es ähnlich wie Holofernes: seine schroffe Ehrenhaftigkeit ist ihm zu einem Panzer geworden, den keine Skrupel, keine Zweifel, keine Konflikte zu durchdringen vermögen. Weil er den rechten Weg stets zu kennen glaubt, ist er bewahrt davor, sich in einem Alleingespräch über den zu wählenden klar werden zu müssen. Und doch hat auch er einen Monolog, einen sehr kurzen zwar, aber doch einen, der für das Stück von großer Bedeutung ist. Ich meine die Worte, mit denen die Tragödie endigt und mit denen Meister Anton für sich das Ergebnis der tragischen Vorgänge zieht (71, 23): „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

Vischer hat sich mit diesem Schluß nicht einverstanden erklären können, während ihn der übrige Inhalt sehr befriedigt hatte.[99] Und warum? „Hebbel ist zu gut zur Tendenz; er ist voll Tendenz im guten Sinne, wenn man das Tendenz nennen darf, daß er ein Inneres, das vom Geist der Gegenwart erfüllt ist, unabsichtlich in die Werke seiner Phantasie niederlegt, er ist zu gut, um ihnen noch zum Überfluß den Hieb der eigentlichen, der absichtlichen Tendenz zu geben.“ Das will also sagen: während die Tendenz (wir würden „Idee“ sagen) drei Akte hindurch unmittelbar aus Charakter und Schicksal der Individuen hervorgeht, sind diese letzten Worte ein Wink mit dem Zaunpfahl, ein Kommentar des Dichters, der seine dichterischen Absichten nicht mehr in ästhetischer Form aufzulösen vermag. Ich gestehe, daß ich Vischer hier nicht begreife und glauben möchte, daß er sich durch Hebbels „Vorwort“, das man gewiß nicht gerade sehr klar nennen kann, verleiten ließ, in Meister Antons Schlußmonolog eine undichterische Tendenz sehen zu wollen, während sich in der Tat diese Tendenz nicht nur ungezwungen aus der vorhergehenden Handlung und den sie erzeugenden Individuen ergibt, sondern auch an dieser Stelle

Digitized by Google

als Äußerung des Tischlermeisters künstlerisch begründet ist. Allegorisch wie die Lumpen ist HEBBEL hier keineswegs. Wenn VISCHER, bis er zu den Schlußworten gelangte, den reinen Eindruck einer menschlich wahren Grundidee hatte, der Idee: „Beschränkte und schroffe Ehrenhaftigkeit macht die Verstrickung weiblichen Herzens in eine sühnbare Schuld unlösbar, richtet bei der ersten Schwierigkeit ein ganzes Familienglück zugrunde“, so braucht er weder des „Vorworts“, noch des Schlußmonologs Meister Antons, um darin die weitere Idee zu finden, daß an die Stelle des engherzigen Bürgergeistes reine Menschlichkeit treten soll, die eben die höchste Sittlichkeit darstellt. Daß sich diese weitere Idee wirklich unmittelbar dichterisch ergibt, erhellt aus den von uns besprochenen Monologen, die die Aufgabe haben und erfüllen, jene plastisch herauszuarbeiten. Das leistet in nun ganz hervorragender Weise auch das Schlußwort des Ganzen, das uns nicht mehr überrascht, weil sein Gehalt, die Forderung, daß sich die Welt nach Maßgabe der höchsten Sittlichkeit ändern müsse, schon vorher aus allen Geschehnissen zu uns sprach. Dieser erste Monolog des Tischlermeisters sagt uns, daß auch er jetzt an der Berechtigung seiner Moralprinzipien irre geworden ist, daß auch in seinem Innern der Dualismus zu wirken begonnen hat.[100] Das Wort entfließt also dem augenblicklichen seelischen Zustand des Redenden, ist daher künstlerisch begründet, kein unmotivierter Handweiser HEBBELS. Und daß der Monolog, wie kein anderer der „Maria Magdalene“, die Idee beleuchtet, indem er durch den in Meister Anton rege gewordenen Zwiespalt ihren Sieg verkündet, braucht keiner weiteren Auseinandersetzung. VISCHERS unrichtige Auffassung hängt einmal zusammen mit seiner irrtümlichen Erklärung von Karls Charakter,[101] die ihm die Erkenntnis verschloß, daß sich gerade in dem Verhältnis des Sohnes zu seinem Vater die allgemeinere Tendenz ungezwungen offenbart, dann aber auch damit, worauf schon hingewiesen wurde, daß er aus dem „Vorwort“ in das Drama selbst etwas hineindeutete, was in ihm gar nicht vorhanden ist. HEBBEL erklärt dort, daß das Drama „den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee“ veranschaulichen soll und es daher nur dann möglich sei, „wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht“ (W. XI, 40, 4). Diese theoretische Anschauung führt er nun allerdings praktisch in den meisten seiner Dramen durch, aber doch nicht in allen. Zu den Werken, in denen der erste Punkt erfüllt ist, der zweite aber nicht, weil die Hand-

Digitized by Google

lung nicht in eine Epoche hineingestellt ist, in der eine neue Kultur einsetzt, da eine alte zugrunde gegangen ist, gehört neben der „Judith“, der „Julia“ und der „Agnes Bernauer“ auch „Maria Magdalene“. Nur konstruierend könnten wir auch hier eine Zeitveränderung feststellen wollen; denn die Aussicht auf eine einstige Herrschaft der höchsten Sittlichkeit, auf die der Sieg der Idee zu hoffen berechtigt, darf nicht mit dem tatsächlichen Eintreten einer in jener begründeten Kultur verwechselt werden, wie sie sich in der „Genoveva“ (mit Berücksichtigung des Nachspiels), in „Herodes und Mariamne“, im „Gyges“ und in den „Nibelungen“ einstellt. Vischer glaubt aber Hebbel beim Wort nehmen und aus Meister Antons Worten eine Anspielung auf einen Wendepunkt der Zeitbildung herauslesen zu müssen, den er aber im Stück selbst, in dem Verhältnis namentlich Klaras zu ihrem Vater, nicht zu finden vermag.[181] Mit Recht, denn er ist wirklich nicht vorhanden, freilich auch kein Hinweis auf ihn in dem Schlußmonolog des Tischlermeisters.

Die Übersicht über die Monologe der „Maria Magdalene“ hat gezeigt, daß es nicht zum geringsten Teil gerade sie sind, welche die innere rednerische Form des ganzen Werkes zur Geltung bringen. Anders steht es in dieser Beziehung mit der „Julia“. Schon zu Beginn unserer Untersuchung wiesen wir darauf hin, daß es Hebbel nicht gelungen sei, die zweifellos vorhandene innere rednerische Form dieses Trauerspiels in dem Maße bildhaft herauszuarbeiten, wie es in der Tragödie der Tischlerstochter geschehen ist. Dies tritt nun auch darin zutage, daß die „Julia“ nur einen einzigen wirklichen Reflexionsmonolog aufzuweisen hat, das Alleingespräch Graf Bertrams im ersten Akt (143, 7). Der Graf spaltet sich hier gleichsam in Seele und Körper. Jene, der bessere Teil des unglücklichen Mannes, hält Gericht über den Leib, der ihr als Behausung zugewiesen ist und den ein Leben rein physischen Genusses zugrunde gerichtet hat. Die Seele aber hat sich aus dem Schmutz zu retten vermocht. Indem sie gegen Ende des Monologs den Entschluß andeutet, auch den Körper zu erhalten und die Vergangenheit zu sühnen, fällt ein Licht auf die Idee, die über dem Ganzen waltet, die Idee reiner Menschlichkeit, in deren Händen der Graf ein Werkzeug ist und der zu dienen er gleich nach ausgesprochenem Entschluß Gelegenheit erhält.

Entschlußmonologe, und weit bedeutsamere, sind nun auch — mit einer Ausnahme, die bereits beim Brückenmonolog gewürdigt wurde — die Monologe des Herodes. Darin unterscheidet

Digitized by Google

sich „Herodes und Mariamne“ von den voraufgehenden und den folgenden, in denen das reflektierende Alleingespräch überwiegt, das nicht zu einer Entscheidung führt. Es kommen vor allem die Monologe des Königs in Betracht, welche die geraden Szenen des ersten Aktes ausfüllen. In dem ersten (253) haben wir ein Alleingespräch des Herrschers vor uns. Der Dualismus ist vorhanden, aber er wird im Monolog selbst schon ausgeglichen. Herodes' Geständnis:

„Ich gleiche
Dem Mann der Fabel, den der Löwe vorn,
Der Tiger hinten packte, dem die Geier
Mit Schnäbel und mit Klau'n von oben drohten
Und der auf einem Schlangenklumpen stand,“

tut dar, daß er vorübergehend daran verzweifelt, sich gegen den Ansturm der Widersacher zu behaupten. Aber der Entschluß, der gleich darauf folgt, sich so gut zu wehren, wie er es eben vermag, und das Ende dann in Ruhe abzuwarten, beweist, daß der Dualismus nur durch eine augenblickliche Stimmung erzeugt wurde. Der Herrscher Herodes kennt keinen tieferen inneren Konflikt, weil er von seinem persönlichen Recht auf den Thron und damit von dem Unrecht überzeugt ist, das andere begehen, wenn sie diesem persönlichen Recht entgegentreten. Indem diese Auffassung aus dem Monolog des Herodes hervorgeht, verdeutlicht er die Idee des Stückes, die wir in der höchsten Sittlichkeit als Beschützerin der Individualität erkannten. Der König stellt sich unter den Schutz einer Macht, gegen die er sich als Mensch und als Gatte schwer versündigt, wie uns gleich sein zweiter Monolog (485) lehrt. Hier erscheint der Dualismus in zweifacher Form. Einmal — bis Vers 504 — als der Widerstreit zwischen zwei Gewalten, von denen die eine Herodes vorschreibt, Mariamne zu vertrauen, die andere, sie unter das Schwert zu stellen. Da diese bei dem genannten Verse siegt, ist auch der reflektierende Teil des Monologs beendet und es beginnt jener, der den eigentlichen Entschluß enthält und zwar in Form des Affektmonologs. An die Stelle von Herodes' besserem Ich, das ihn warnt, Mariamne durch Mißtrauen zu beleidigen, tritt diese selbst. Ihr ruft das in Herodes zur Macht gelangte Ich — dadurch den Dualismus herstellend — zu, daß es sie unter das Schwert stellen will. Und als er den Befehl gegeben, da läßt ihn Hebbel in sehr wirksamer Weise den Aufzug mit den wenigen Versen beschließen (667):

Digitized by Google

„Nun lebt sie unterm Schwert! Das wird mich spornen,
Zu thun, was ich noch nie gethan; zu dulden,
Was ich noch nie geduldet, und mich trösten,
Wenn es umsonst geschieht!"

In diesem kurzen Alleingespräch scheint von Dualismus keine Rede zu sein. Es hätte auch dann seine Berechtigung; denn Hebbels Forderung darf natürlich nicht derart überspannt werden, daß mehr oder weniger kurze spontane Ausrufe der isolierten Persönlichkeit verboten wären. Wie die Apartes, so sind auch solche Ausrufe, die ihren Ursprung in einem plötzlichen Wechsel des seelischen Zustandes haben, gestattet, selbst wenn die Anrede an eine vorgestellte Persönlichkeit, wie wir sie in Mortimers Monolog finden, fehlen sollte. Zu einer solchen Art von Alleingesprächen gehören nun die angeführten Verse allerdings auch, aber in ihnen kommt doch zugleich der Dualismus zum Ausdruck, der für den ersten Teil von Herodes' zweitem Monolog bezeichnend ist. Die Verse legen Zeugnis davon ab, daß das Ich noch in ihm vorhanden ist, das ihn von seiner Handlungsweise gegen Mariamne abhalten will. Denn wenn Herodes diese jetzt so begründet, daß er durch sie zu größerem Tun und größerem Dulden angestachelt wird, wenn er also glaubt, sich vor sich selbst entschuldigen zu müssen, so heißt das nichts Anderes, als daß er die Stimme dieses zuletzt genannten Ichs zu betäuben sucht. Daß ihm dabei seine wahren Beweggründe auch bewußt sind, wie namentlich der letzte Teil des Monologs zeigt, daß auch seine Liebe zu Mariamne gerade durch die Entschuldigung zum Ausdruck gebracht wird, kann an dem Gesagten nichts ändern, im Gegenteil nur den Eindruck des Dualismus verschärfen. Derselbe Dualismus wiederholt sich in Herodes' letztem Entschlußmonolog (1915), dem einzigen Monolog des dritten Aktes. Der König will Mariamne zum zweiten Mal unter das Schwert stellen. Da ihm selbst die Ungeheuerlichkeit dieser Absicht klar ist, ist auch der innere Kampf, welcher der Entscheidung vorangeht, länger, als in den Alleingesprächen des ersten Aktes. Sein besseres Ich sagt ihm sehr richtig, daß er zu weit ging, als er das erste Mal seinem Weibe in so unwürdiger Weise mißtraute, aber das andere, stärkere Ich hat eine Antwort auf solche Vorstellungen bereit: Nun ja, allerdings, so wendet es sich an den König, du gingst zu weit. Hättest du aber ahnen können, daß Mariamne deinen Plan erfahren würde, du hättest ihn nicht ausgeführt. Geschehenes läßt sich aber nicht ändern, und da sie ihn nun einmal kennt, so mußt du weiter gehen,

Digitized by Google

und zum zweiten Mal den Befehl erteilen, sie zu töten, falls du nicht aus dem Krieg zurückkehren solltest:

> „Denn, nun sie's weiß,
> Nun muß ich das von ihrer Rache fürchten,
> Was ich von ihrer Wankelmütigkeit
> Vielleicht mit Unrecht fürchtete . . ."

Mit diesen Versen verkündet Herodes den Entschluß, das seiner und seines Weibes unwürdige Verbrechen noch einmal zu begehen. Seine Eifersucht hat den Sieg davongetragen. Dadurch nimmt dieses Alleingespräch eine Ausnahmestellung ein, daß in ihm der Entschluß nicht fertig, sondern das Ergebnis der voraufgehenden Reflexion ist. Inwiefern die drei zuletzt besprochenen Monologe der inneren Form des Ganzen zugute kommen, ist ja ohne weiteres klar: indem Herodes in Mariamne nur eine Sache sieht, mit der er nach seinen Wünschen schalten kann, vergeht er sich gegen die Idee, die eines jeden Menschen besondere Natur beschirmt.

Der Dualismus zeigt sich in dem großen Reflexionsmonolog Alexandras (896), dem einzigen des zweiten Aktes, in dem Zweifel der ehrgeizigen und rachsüchtigen Frau an der Ausführbarkeit eines Aufstandes gegen Herodes. Aber ihre Begierde, sich an diesem für den Tod ihres Sohnes zu rächen, überwindet den Zwiespalt. Sie spricht keinen Entschluß aus, aber wir haben am Ende des Monologs die Gewißheit, daß sie die Empörung herbeiführen und Mariamne von ihrem Gatten trennen will. Dadurch, daß sie ihre Tochter zu ihrem Werkzeug machen will, vergeht auch sie sich gegen die Idee, die so durch den Monolog beleuchtet wird.

Diese Aufgabe erfüllt nun auch in charakteristischer Weise ein kurzer Monolog Salomes im fünften Akt (3116). Er befindet sich an einer bedeutsamen Stelle der Tragödie: nach der Gerichtsszene, in der das Todesurteil gegen Mariamne gefällt wurde. Von kurzer Reflexion ausgehend, wird dieser Monolog zum Affektmonolog, indem sich Salome also an den Oberrichter wendet:

> „Nein, Aaron, nein,
> Nichts von Gefangenschaft! Im Kerker bliebe
> Sie keinen Mond. Das Grab nur hält sie fest,
> Denn nur zum Grabe hat er keinen Schlüssel."

In diesem Ausruf tritt hier der Dualismus zutage und zugleich wird durch ihn in ganz entscheidender Art auf die innere rednerische Form der Tragödie hingedeutet. Was Mariamne, die eben

Digitized by Google

zur Richtstätte geführt wird, nicht duldete, das ließen die, die über sie zu Gericht saßen, ruhig geschehen: daß man sie zu Werkzeugen stempelte, die auszuführen haben, was der sie regierende Wille gebietet. Nur dadurch allein konnte das Todesurteil überhaupt möglich werden. Das läßt den Widerstreit zwischen der Idee und den Individuen deutlich hervortreten. Auch Salome selber trägt hierzu bei, indem ihre ersten, mehr reflektierenden Äußerungen zeigen, daß sie gar kein Verständnis hat für eine wahrhafte Persönlichkeit, die keinen Eingriff in ihre Rechte duldet. Das heißt nichts Anderes, als daß sie selbst sich nur als Ding fühlt, das man nimmt.[103]

Der Monolog verliert jetzt an Bedeutung.[104] Besonders klar wird dies, wenn wir beachten, daß sich Herzog Ernst nicht mit sich selbst auseinandersetzt, bevor er das Dokument, das Agnes Bernauer zum Tod verurteilt, unterschreibt, vielmehr in einer Unterredung mit seinem Kanzler von der Notwendigkeit dieser Entscheidung überzeugt wird (IV, 4). Dies ist nicht so zu verstehen, daß der Herzog erst durch die Gründe Preisings zu einem Schritt gedrängt wird, den er vorher nicht billigte. Nein, gerade weil er weiß, daß Agnes sterben muß, wenn nicht unendliches Unglück über Bayern hereinbrechen soll, will er alle Gegengründe hören, die sich vielleicht gegen das ihm unumgänglich nötig Scheinende einwenden ließen. Er ist kein Ambrosio, der in dem Gewissen nur einen Bandwurm sieht, den man abtreibt, wie jeden andern.[105] Er will rein vor sich und vor seinem Volke dastehen und legt selbst seinem Kanzler alles das in den Mund, was man gegen seinen Entschluß vorbringen könnte und was sich doch als nichtig erweist. Preising ist in dieser Szene die lebendige Verkörperung des Ichs, das in Herzog Ernst seine Stimme abmahnend gegen den Tod eines unschuldigen Mädchens erheben könnte. K ö n n t e — nicht wirklich erhebt; denn in dem Augenblick, wo der Herzog zu Preising tritt, zweifelt er nicht mehr daran, daß Agnes' Tod eine notwendige Forderung bedeutet. Hier haben wir auch die Erklärung dafür zu suchen, daß er sich nicht vorher in einen Monolog selbstsinnend zurückzieht. Nicht ein Beweis, daß der Monolog immer durch den Dialog wiedergegeben werden kann, wird durch diese Szene dargetan; sondern Hebbel hat es mit vollem Recht unterlassen, uns Ernst in einem Alleingespräch vorzuführen, das Für und Wider abwägend, weil dies nicht seinem Charakter entsprochen haben würde. Nach dem wilden Ausgang des Regensburger Turnieres am Ende des dritten Aufzugs

Digitized by Google

steht sein Entschluß fest. Das geht daraus hervor, daß gleich nach diesem Ereignis die großen Juristen des Reiches, auf sein Geheiß berufen, den rechtlichen Beweis geführt haben, daß Agnes Bernauer „vom Leben zum Tode gebracht werden dürfe" (199, 15, 27). Seit dieser Zeit ist Ernst frei von inneren Konflikten, wenigstens bis zu dem Moment, wo Agnes den Tod in den Wellen wirklich gefunden hat. Zu einem Monolog liegt also kein Anlaß vor. Eine andere Frage ist es allerdings, ob der jüngere Hebbel diesen Anlaß nicht gesucht hätte. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein: Er hätte es sicher getan! Seine Entwicklung aber brachte es mit sich — aus bereits dargelegten Gründen —, daß er sich von dem Monolog entfernte, wenn er ihn auch natürlich nie mied, wo er notwendig seiner bedurfte. Herzog Ernsts Monologe haben für die Handlung keine große Bedeutung; sie haben die Aufgabe der einführenden Charakteristik. Mit dem ersten, der den dritten Akt einleitet (174, 23), tritt Ernst auch zum ersten Mal auf. Der Dualismus, der die innere rednerische Form dieses Alleingesprächs erzeugt, ist der des Affektmonologs. Ernst redet mit den bayerischen Fürsten, deren Bilder an der Wand seines Kabinettes hängen. Dadurch charakterisiert er sich und zugleich auch die Zeitumstände. Jenes geschieht auch durch seinen zweiten Monolog (176, 22), der dem ersten unmittelbar folgt. Auch hier wird der Dualismus durch Anrede erzielt: der Herzog spricht mit der verstorbenen Gemahlin, für die er keinen verschnörkelten, sondern einen einfachen Grabschmuck haben will.[100] Dieser letzte Monolog ist nur eine Episode, die ihre Berechtigung hat, weil sie zur Kenntnis des Herzogs beiträgt, aber mit der Idee, der Vertreterin des Rechtes der Allgemeinheit, steht sie in keiner Verbindung, was wir hier zum ersten Mal feststellen können. Wohl aber hebt Ernsts erstes Alleingespräch die Idee, deren Vertreter er ist, dadurch hervor, daß es Aufschluß über sein Bemühen gibt, im Sinne des Ganzen zu wirken.

Durch das Gegenteil wird der kurze einzige Monolog seines Sohnes (192, 16) für den Dualismus des ganzen Trauerspiels wichtig. Albrecht sagt, als Preising ihm die Einladung zum Turnier nach Regensburg überbracht hat: „Ich bin nicht gemacht, mein Glück zu genießen, wie ein Knabe die Kirschen nascht, die er gestohlen hat!" Diese Worte deuten hin auf einen zwar nicht tiefen, aber doch vorhandenen Widerstreit in Albrechts Brust: zwischen dem liebenden Manne und dem nach Kampf begehrenden Jüngling. Zugleich aber legen sie uns dar, daß der, der sie ausspricht, ein Mensch ist, der

Digitized by Google

sich nicht um die anderen kümmert, sondern einzig und allein nur auf sein eigenes Ich Rücksicht nimmt. Dadurch wird der Gegensatz zur Idee und damit diese selbst betont.

Lakonisch, aber bestimmt bringt den Dualismus ein ganz kurzes Wort von Agnes zur Anschauung, das eben deswegen als Monolog angesprochen werden kann. Als die von ihrem Liebhaber verschmähte Barbara fortgegangen ist, meint sie (143, 22): „Sie thut mir leid! Aber kann ich's ändern?" Das Mitleid mit der Gespielin, das der erste Satz ausspricht und das Bewußtsein, an deren Unglück keine Schuld zu tragen, das der zweite verrät, veranlassen, daß Agnes' innere Einstimmigkeit gestört wird. Dadurch wird gleich zu Beginn der Handlung bedeutsam auf die Idee hingewiesen: Agnes' Schönheit bereitet ihren Gefährtinnen — in diesem Falle Vertretern der Allgemeinheit — Unglück und ihr daher Unruhe. Der Gegensatz zwischen dem allzu persönlich Ausgeprägten und der Gesamtheit, die beide durcheinander zu Schaden kommen, zeigt sich hier im Kleinen wie später im Großen und betont so die Idee, die das Eigentümliche vernichten muß, wenn es sich nicht als Stein in das große Haus der Gesellschaft einfügen lassen will. Dies predigt uns eindringlich zum letzten Mal vor ihrer Gefangennahme Agnes' Monolog im vierten Akt (210, 11), der so im Dienste der inneren rednerischen Form des Ganzen steht. Wir wissen, daß Herzog Ernst bereits das Todesurteil unterzeichnet hat, dessen Berechtigung vor allem durch den Rechtsgelehrten und Richter Emeran erwiesen ist. An diesen wendet sich Agnes am Ende ihres Alleingesprächs mit den Worten: „Lacht nicht, Herr Emeran! Man ist Manchem Dank schuldig, ohne daß man's weiß! Es ist gut für Euch, daß dies Herz so weich ist, wenn Ihr es auch nicht ahnt!" Sie hat für den Mann bei Albrecht ein gutes Wort eingelegt, wodurch ihre reine Güte in einem entscheidenden Augenblick hervortritt. Hebbel will uns immer und immer wieder vor Augen führen, daß dieses edle Geschöpf keiner Sünde zu zeihen, vielmehr von unendlicher Güte durchströmt ist und doch untergehen muß, weil es allein durch sein Dasein der Idee widerstreitet. Der Dualismus des Monologs kommt dadurch zustande, daß Agnes mit Albrecht und Emeran redet, wird aber auch durch ihren Zweifel erzeugt, wie sie sich zum Tode des kleinen Prinzen verhalten soll. Durch die Art, wie sie diesen Zweifel überwindet, fällt wiederum ein Licht auf die Idee. Sie meint: „Ich folg' meinem Herzen und das sagt: traure mit den Trauernden!" Sie will tun, was die Allgemeinheit tut, und ahnt nicht, daß die

Digitized by Google

Veranlassung zur Trauer zugleich der Grund ihres Todes geworden ist. Es ist überflüssig, zu betonen, daß bei dieser erreichten Wirkung an bewußte dichterische Absicht nicht zu denken ist. Daß aber in den Monologen so viel verborgen liegt, daß auch der geringste fest mit dem Ganzen verknüpft ist, legt Zeugnis ab von Hebbels bedeutender dramatischer Phantasie und Schöpfungskraft.

Dies wird aufs Neue durch Caspar Bernauers Alleingespräch erwiesen, das die erste Hälfte des ersten Aktes beschließt (147, 24). Wie in dem schon erwähnten Brückenmonolog offenbart sich auch hier der Widerstreit zwischen dem Chirurgus und dem gelehrten Autodidakten. Und wenn Agnes' Vater größeren Verdruß über den babylonischen Turmbau empfindet, als über den Sündenfall, weil man ohne jenen nur eine Sprache spräche und sich daher immer verstehen würde, so dürfen wir dies in Zusammenhang mit dem Ganzen bringen und es symbolisch auffassen: würden die Menschen einander zu begreifen suchen, gäbe es überhaupt keinen Dualismus auf Erden, so brauchte der Engel von Augsburg seine Schönheit nicht mit dem Tode zu bezahlen.

In einfachster Form zeigt sich der Dualismus in dem Monolog, mit dem das Stück einsetzt. Theobald weiß nicht, was er mit einem Blumenstrauß beginnen soll, den er in der Hand trägt. Ein Entschluß, den er schon vorher gefaßt hat, der ihm aber wieder entfallen war und auf den er durch Reflexion wieder kommt, beendet seinen Zwiespalt. Eine unmittelbare Beziehung zum Ganzen ist nicht vorhanden. Sie ist auch nicht notwendig, da der Monolog nur eine einleitende Aufgabe hat und sie sehr schön erfüllt, indem er den frischen, und doch ahnungsvollen Ton für die erste Hälfte des ersten Aktes angibt. Nichtsdestoweniger werden wir an das Schicksal der Tochter seines Meisters und dessen Grund gemahnt, wenn sich Theobald im Hinblick auf den Blumenstrauß fragt: „Zertret' ich dich?“ und darauf antwortet: „Um die schönen Rosen wär's Schade, die sind unschuldig!“

Hatte die Hauptperson der „Agnes Bernauer“, Herzog Ernst, nur unbedeutende Monologe, so setzt sich Kandaules, der Held des „Gyges“, überhaupt nicht im Alleingespräch mit sich selbst auseinander, genau so wie Meister Anton. Aber aus einem völlig anderen Grunde. Ist dieser genugsam gekennzeichnet, wenn man ihn verbohrt und schroff nennt, so ist der lydische König weitblickend, duldsam, zu klug, um kraftvoll zu sein, dabei selbst-

Digitized by Google

gefällig und nicht ohne innere Haltlosigkeit, skeptisch, aber ohne eigentliche Tiefe. Daraus läßt sich eben begreifen, daß HEBBEL ihn mit keinem Monolog versieht. Erst durch das Gespräch mit Thoas im fünften Akt (1696) und durch Gyges' Mitteilung, daß sie miteinander kämpfen müssen, damit Rhodopens Schmach gesühnt werde, steigt Kandaules tief hinab in sein Inneres, um das Beste hervorzuholen, das er besitzt und das nur verborgen unter der Oberfläche eines ästhetischen Freidenkers ruhte. Aber in einem Monolog darf dieser aufgeweckte König, der zu schwach ist, um ungestraft den Schlaf der übrigen Welt zu stören, das Gold seiner wirklichen Weisheit nicht vor uns ausschütten. Denn von einem Dualismus kann bei ihm nicht gesprochen werden; er erkennt sofort, ohne im mindesten zu zweifeln, ganz der Art solcher im Grunde sanguinischer Naturen gemäß, wie falsch er sein Herrscheramt ausübte, als er es zu einer edleren Menschlichkeit emporadeln wollte. Würde er uns die gewonnene Erkenntnis als isolierte Persönlichkeit mitteilen, so würde dies die Wirkung einer plumpen Mitteilung haben. Er muß sie einer dritten Person vertrauen, wie dies denn auch geschieht.

Anders dagegen Rhodope. Sie, die ein so unendlich reiches und tiefes Innenleben führt, die ihr ganzes Wesen nicht einmal ihrem Gatten zu enthüllen vermag, kann sich nur im Monolog offenbaren, zumal dann, wenn der Kern ihrer Natur verletzt ist.[107] So hat sie denn auch eine Reihe von Reflexionsmonologen. Gleich die ersten wenigen Verse, die sie allein spricht, enthalten in sich einen Dualismus, der auch den Dualismus des Ganzen betont und hervorhebt. Als Lesbia, trotzdem sie, freilich ungern, bleiben will, auf Rhodopens Zureden mit den anderen Sklavinnen zum Fest geht, meint die Königin (456):

> „Das Träumen kennt hier Keine! Auch der Besten
> Ist Opfer, was mir einz'ge Freude ist!"

Hier kommt der Widerstreit zwischen der Frau, die in ihrem Innern noch immer „stille Braut" ist, und zwischen der Königin zum Ausdruck, die sich, trotz der größten Zurückgezogenheit, mit Menschen umgeben muß, die sie nicht begreifen. Zugleich beleuchten Rhodopens Worte blitzartig den rednerischen Gegensatz, auf dem das ganze Werk errichtet ist. Den Gegensatz zwischen den Individuen und der Idee, welche hier die Idee der Sitte ist. Beleuchten ihn

Digitized by Google

insofern, als sie zeigen, wie die Königin aufs engste mit dieser Idee verbunden ist, andere sich aber nicht darum kümmern. Schon hier wird uns klar, wie sie getroffen werden muß, wenn man gewaltsam das Band zerschneidet, das sie mit der Idee verbindet. Als sie nur ahnt, daß es wirklich geschehen ist, und noch keine Gewißheit hat, sehen wir die Wirkung an der Zwiesprache, die sie mit den Göttern hält, in einem dadurch zum Affektmonolog werdenden Alleingespräch (907). Aber nicht allein in ihrem Gebet kommt der Dualismus zum Ausdruck, sondern auch in ihrem Zweifel an der Gerechtigkeit der Himmlischen, die so Unerhörtes geschehen lassen konnten. In ihrem Zweifel an der Gerechtigkeit ihres Gemahls tritt der Dualismus ihres nächsten Monologs (1138) hervor. Ihr Gatte weiß von der Schmach, die man ihr angetan, und rächt sie nicht! Dies verwirrt ihr, wie der Kleistschen Penthesilea, das Gefühl im Busen. Die Folge dieser Verwirrung ist ein Entschluß, ganz ähnlich also wie bei Kleist, nur daß bei Hebbel in diesem Fall Reflexion voraufgeht. Derselbe durch die ihr unverständliche Handlungsweise des Königs hervorgerufene Dualismus beherrscht auch ihren letzten Monolog (1243), der den vierten Akt einleitet. Nur ist er hier noch vertieft und erscheint auch in doppelter Form, indem sich Rhodope im zweiten Teil ihres Alleingesprächs an die Götter wendet. Inwiefern die drei zuletzt besprochenen Monologe der Königin im Dienste der inneren rednerischen Form des Ganzen stehen, ist klar: Der in Rhodope wirkende Dualismus beruht darauf, daß man ihr sittliches Empfinden verletzt hat. Dadurch tritt der Gegensatz zwischen der Idee der Sitte und dem Individuum, auf dem die Tragödie gegründet ist, plastisch heraus.

Der Dualismus, der sich Rhodopens bemächtigt hat, wurzelt in einem Konflikt, der nicht durch ihr eigenes Handeln erzeugt ist, sondern durch das anderer, durch ihr Leiden. Sie wird durch den Konflikt zum Handeln geführt; Gyges durch Handeln zum Konflikt. Damit ist schon die Erscheinung erklärt, daß seine drei Reflexionsmonologe auf den zweiten Akt beschränkt sind: Zwischen diesem und dem ersten liegt die Tat, die erst veranlaßt, daß er sich in sich selbst zurückzieht. Im vierten, wo er zum ersten Mal wieder auftritt, zeigt Rhodope ihm den Weg, der ihn aus dem Konflikt herausführt. Dadurch wird in der Folge ein monologisches Aussprechen von seiner Seite unnötig. Gleich die ersten Worte der beiden hauptsächlich in Betracht kommenden Monologe veranschaulichen seinen inneren Zwiespalt. Im ersten heißt es (567):

Digitized by Google

„Schon wieder bin ich hier! Was will ich hier?
Es duldet mich im Freien nicht, ein Duft
Liegt in der Luft, so schwer und so betäubend,
Als hätten alle Bäume sich zugleich
Geöffnet, um die Menschen zu ersticken,
Als athmete die Erde selbst sich aus!"

Ohne daß er mit einem unumwundenen Wort das Geständnis seiner Liebe zu Rhodope sich und damit uns macht, entnehmen wir aus diesen Versen — denn Liebe und Naturgefühl sind ja so oft miteinander verbunden — den Grund seiner inneren Unrast: Es ist der Zwiespalt zwischen seiner Leidenschaft und der Treue gegen den Freund, also ein ganz ähnlicher Konflikt, wie der Golos. Und fast scheint es so, als wollte der Dualismus in Gyges dieselbe Entwicklung nehmen wie in jenem (699). Daß er seine Schuld fühlt — die allerdings ungleich geringer ist als die des Königs[108] — hat uns seine vorhergehende Unterredung mit diesem bewiesen. Dennoch scheint die Leidenschaft in ihm den Ausschlag geben zu wollen. Er kann auf den Anblick Rhodopens nicht Verzicht leisten und wir haben vorläufig alles Recht, seine Äußerung, Helios werde ihn doch mit einem Pfeil zu Boden strecken, als Selbsttäuschung aufzufassen. Aber der Monolog, mit dem er den zweiten Akt beschließt (884), belehrt uns eines Besseren. Der Dualismus ist zugunsten der Sitte entschieden. Gyges ist entschlossen, Lydien zu verlassen, und wenn er diesen Entschluß nicht ausführt, so liegt das nicht daran, daß er zu schwach ist oder seine Leidenschaft zu stark, sondern daran, daß jetzt Rhodope in die Handlung eingreift. Innerlich berechtigt ist Gyges' Alleingespräch in derselben Weise, wie es das ist, mit dem Theobald die „Agnes Bernauer" eröffnet. Auch der junge Grieche ist einen Augenblick schwankend, was er jetzt zu tun hat, auch er hat, wie jener, etwas vergessen, was er ausführen wollte, ein Zwiespalt, der — ganz wie dort — durch den Entschluß beendigt wird, dessen er sich wieder erinnert. Die Beziehung der Monologe des Gyges zum Ganzen tritt ebenso wie die der Monologe der Königin klar zutage: durch die Überzeugung von seiner Schuld, die allen drei Monologen, nur in verschiedener Stärke, eigen ist, wird die Bedeutung der Idee dieses Werkes und ihres Gegensatzes zum Individuum gewichtig unterstrichen.

In Hebbels letztem vollendeten Werk, in den „Nibelungen", spielt der Reflexionsmonolog eine geringere Rolle, als in allen seinen übrigen Schöpfungen. In Betracht kommt hier in der Hauptsache

Digitized by Google

nur der dritte Teil „Kriemhilds Rache“. Abgesehen von einem Monolog Rüdegers enthüllt sich uns allein Kriemhild im Alleingespräch. Ihr erster Monolog findet sich allerdings schon im zweiten Teil, aber auch erst, als Siegfried bereits auf die Jagd gezogen ist. Denn erst durch seine Trennung und durch seinen Tod zieht der Konflikt in diese vorher so ruhige Frauenseele ein. Der eben genannte Monolog[109] beschließt den vierten Akt von „Siegfrieds Tod“ (2271). Der Dualismus ist der dem im Affekt wurzelnden Reflexionsmonolog eigene. Kriemhilds leidenschaftliche Angst wendet sich an ihren fortgezogenen Gatten und darauf an die gefiederten Sänger des Waldes, die ihm nacheilen sollen, um ihn zu warnen. Eine Beziehung auf die Idee — also auf das Christentum als die Verkörperung höchster Sittlichkeit — enthält dieses Alleingespräch nicht. In Kriemhilds folgenden Monologen, die alle kurz sind, versinnlicht sich die Beziehung auf die Idee — mit einer Ausnahme — darin, daß die geäußerte Gesinnung der höchsten Sittlichkeit widerspricht und darum auf die Notwendigkeit des Untergangs der alten Kultur hinweist. Die Ausnahme stellt das erste von Kriemhilds Alleingesprächen im dritten Teil dar. Die Witwe Siegfrieds „füttert ihre Vögel und ihr Eichkätzchen“ und meint dabei (2951):

> „Ich hab' so oft mich über alte Leute
> Gewundert, daß sie so an Thieren hängen,
> Jetzt thu' ich's selbst.“

So nebensächlich diese paar Verse erscheinen, so sehr man glauben sollte, sie hätten nur einleitenden Zweck, so bereiten sie doch durch ihren tieferen Gehalt auf Kriemhilds Unterhaltung mit Rüdeger vor. Dieser Gehalt besteht eben in dem Dualismus, der ihnen zugrunde liegt. Daraus, daß Kriemhild sich ihrer Tierliebe bewußt ist, dürfen wir auf eine bereits vollzogene innere Wandlung schließen, die nur, um in Erscheinung zu treten, des äußeren Anlasses bedarf. Wäre der Schmerz um den ermordeten Gemahl die einzige Leidenschaft, die sie beherrscht, sie würde Tiere zu ihren Freunden machen, aber nicht darüber reflektieren. Daß sie dies tut, daß sie sich über sich selbst wundert, zeigt an, daß sich in ihrem Inneren bereits etwas anderes zu regen beginnt, das zwar der Hingabe an das Leid nicht entgegensteht, doch aber von ihrem Wesen Besitz ergreift und es in Bahnen lenkt, welche die ohnmächtige Trauer nie beschritten hätte. Was dieses Andere ist, erfahren wir aus Kriemhilds nächstem Monolog. Sie hat inzwischen vernommen, Etzel werbe um ihre

Digitized by Google

Hand; mehr aber als dies hat sie die Nachricht getroffen, Hagen wolle nicht dulden, daß sie eine neue Ehe eingeht, weil er sie fürchtet. Als Gunther sie verlassen hat, bricht sie in die Worte aus (3230):

> „Er fürchtet sich! Er fürchtet Hagen Tronje,
> Und Hagen Tronje, hör' ich, fürchtet mich! —
> Du könntest Grund erhalten! Mag die Welt
> Mich anfangs schmäh'n, sie soll mich wieder loben,
> Wenn sie das Ende dieser Dinge sieht!"

In den ersten beiden Versen ist noch der Dualismus vorhanden, dessen Dauer länger währt, als es die Sprache zu veranschaulichen vermag. Das kommt durch den Gedankenstrich zum Ausdruck. Der Dualismus nämlich zwischen ihrem inneren Gelöbnis, nur der Trauer um Siegfried zu leben, und dem Wunsche, sich an seinem Mörder zu rächen. Der letzte Satz hebt diesen Dualismus auf: Kriemhild hat sich, ohne daß es HEBBEL sie unmittelbar aussprechen ließe, entschlossen, die Werbung des Hunnenkönigs anzunehmen. Der Monolog ist also ein Entschlußmonolog und enthält einen fertigen Entschluß; denn in der vorhergehenden Szene, in der sie zum soundso vielten Mal vergebens Klage über Hagen gerufen hat, ist er bereits gefaßt. Daran ändern auch nichts die noch den Dualismus ausdrückenden Verse. Ein nochmaliges kurzes Schwanken liegt in der Natur des so überaus gewichtigen Entschlusses, und von Kriemhilds übriger Überlegung erfahren wir gar nichts, weil sie vor sich geht, während sie zu Gunther um die Bestrafung Hagens fleht, also gleichsam einen unterbewußten Dialog darstellt. Dennoch würde uns Kriemhilds Entscheidung allzu überraschend kommen, wenn wir nicht wüßten, daß der Gedanke an die Rache in ihr Wurzel geschlagen hat und dies enthüllt sich uns eben durch jene wenigen Verse, die sie spricht, als sie ihre Tiere füttert. Darüber zu spotten und es mit der Liebe „der alten Jungfer zu ihrem Mops" zu vergleichen, liegt gar keine Veranlassung vor, denn es ist eine allbekannte Erscheinung, daß sich der Mensch im Leid das Tier zum Genossen wählt. Und tief beschämen muß die Art und Weise, wie man vor einiger Zeit gerade von diesen Versen aus gegen HEBBEL einen Angriff richtete, der allerdings ganz und gar auf den Angreifenden zurückfällt.[110] Gerade jener kurze Monolog macht begreiflich, wie fein HEBBEL die Alleingespräche im Rahmen des Ganzen zu gebrauchen versteht, wie glücklich er durch ihn auf Kommendes vorbereitet. Diese Aufgabe fällt auch dem

Digitized by Google

Alleingespräch Kriemhilds in der zweiten Szene des dritten Aktes zu. Mit den Brüdern hat die Mutter auch ihr eine Locke von ihrem Haar gesandt. Die Tochter hebt diese empor und begleitet die Handlung mit den Worten (3846):

„Ich kann Dich wohl versteh'n! Doch fürchte Nichts!
Mir ist's nur um den Geier, Deine Falken
Sind sicher bis auf ihre letzte Feder,
Es wäre denn — Doch nein, sie hassen sich —!"

Der letzte Vers deutet auf den Dualismus hin. In Kriemhild taucht der Gedanke auf, ihre Brüder könnten Hagens Partei ergreifen. Wenn sie ihn auch gleich wieder verwirft, daß er überhaupt in ihrer Seele Raum gewinnen kann, bezeugt, daß sie doch nicht ganz fest an die Treue der Burgundenfürsten gegen sie glaubt. Das erweist sich denn auch später als sehr berechtigt. Dadurch erfüllt dieses kurze Alleingespräch seine vorbereitende Aufgabe. Denselben Zweck hat auch Kriemhilds nächster Monolog in der fünften Szene des gleichen Aktes, in dem sich auch der Dualismus in ganz ähnlicher Weise enthüllt. Nach ihrer Unterredung mit Etzel meint die Hunnenkönigin (3985):

„Nun hab' ich Vollmacht — Sie ist weit genug!
Er braucht mir nicht zu helfen, ich vollbringe
Es schon allein, wenn er mich nur nicht hindert,
Und daß er mich nicht hindert, weiß ich jetzt!"

Wir fragen: Woher weiß Kriemhild dies? Aus dem vorausgehenden Gespräch mit ihrem zweiten Gatten geht durchaus nicht hervor, daß dieser zu allem Ja und Amen sagen wird. Zwar meint er (3897): „D'rum ordne Alles, wie es Dir gefällt", aber nur darum, weil er an einen Verrat am Gastfreund, den Kriemhild im Sinne hat — denn auch Hagen ist als Ritter Gunthers Gast im Hunnenland — gar nicht denkt. Daß er zu diesem niemals seinen Beistand hergegeben hätte, beweist seine spätere Beteuerung am Ende des vierten Aktes, als Hagen die Nachricht von der Niedermetzelung der Burgunden damit beantwortet, daß er dem Sohn Etzels das Haupt vom Rumpf schlägt.[111] Beweist vor allem die dreizehnte und vierzehnte Szene des genannten Aktes, auf die ich gleich zurückkomme. So scheint es also, als wenn Kriemhild sich über die Gesinnung und Nachsicht ihres Gatten täuscht. Aber es scheint nur so. Ihre Worte bedeuten in Wirklichkeit eine Selbstberuhigung. Sie fürchtet, daß Etzel nicht auf ihre Pläne eingehen wird, und sucht diesen Gedanken — genau so, wie vorher den an die Untreue

Digitized by Google

der Brüder — dadurch zu ersticken, daß sie sein Gegenteil als selbstverständlich hinstellt. Dieser Vorgang, der psychologisch ja sehr erklärlich ist, weil es in der Natur des Menschen liegt, sich über das ihm nicht Genehme hinwegzutäuschen, d. h. es nicht zu sehen und dann zu glauben, es wäre nicht vorhanden, offenbart den in ihr sich rührenden Dualismus und bereitet gerade durch ihn auf die eben angeführten Szenen (IV, 13, 14) und auf den diesen folgenden Monolog Kriemhilds vor, der ihr und der ganzen Trilogie letzter ist. „Was soll noch heilig sein, wenn nicht der Gast?“, ruft Etzel aus (4725). Er will keinen Verrat und keine Hinterlist, sondern Krieg. Krieg aber kann Kriemhild nicht brauchen, sie will Strafe. Und so faßt sie denn einen Entschluß, der Etzel zwingen soll, diese erst an Hagen zu vollziehen. Dies geschieht eben in ihrem letzten Monolog (4796), einem Affektmonolog, in dem der Dualismus einmal durch die Anrede Etzels zum Ausdruck kommt, dann aber auch durch das Schwanken, das in dem Gedankenstrich des letzten Verses liegt und in der Wiederholung des „so soll er's thun!“ Der Entschluß ist fertig, das Ergebnis der voraufgegangenen Unterredung, und wird hier, wie in so manchen der von uns schon besprochenen Alleingespräche, nicht bestimmt ausgesprochen. Aber auch ohne das wissen wir, um welchen grauenvollen Entschluß es sich allein handeln kann, da die Kenntnis des Epos doch hier unbewußt eine Rolle spielt.[112] Darauf darf aber der Dramatiker nicht bauen, da sich alles aus dem Kunstwerk selbst erklären muß, und so hatte Hebbel recht, im Weimaraner Soufflierbuch statt der Wiederholung der ersten Hälfte des letzten Verses eigenhändig die Worte zu setzen:[113] „Du hast ein Kind! Ein Kind!“

Wenn wir nun noch ein kurzes Alleingespräch Friggas erwähnen (1587), in dem sich der Dualismus in ihrem Zweifel an Brunhilds innerer Zufriedenheit zeigt, ein nicht viel längeres von Hagen (2075), in dem er — dualistisch — ein Gespräch mit Kriemhild führt, beide im zweiten Teil, und endlich, im dritten Teil, den einzigen Monolog Rüdegers (4663), der hier den in ihm sich betätigenden Dualismus schnell überwindet, so haben wir nicht nur die Würdigung der inneren Form der Reflexionsmonologe für die „Nibelungen“ beendigt, sondern überhaupt für Hebbels gesamtes dramatisches Schaffen.[114] Im Dienste des Gegensatzes, der den „Nibelungen“ zugrunde liegt, steht von diesen Monologen nur der Hagens, der seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß Siegfried von jetzt an „nur noch ein Wild“ für ihn ist.

Digitized by Google

Eins bleibt uns jedoch noch übrig: wir haben die Berechtigung der Reflexion als solcher nachzuweisen, und damit ist uns auch die Aufgabe gestellt, ihrem Ursprung nachzuforschen. Manches davon ist schon angedeutet worden. Daß Hebbel eine ursprüngliche Phantasiebegabung besaß, haben wir bereits dargetan; es wird am Schluß der folgenden Betrachtung und später noch einmal darauf zurückzukommen sein. Hier soll zunächst kurz dargetan werden, daß das, was in seinen Werken tatsächlich als Reflexion erscheint, durchaus nicht auf einem Nichtvorhandensein unmittelbarer dichterischer Gestaltungskraft beruht. Die Vorwürfe dieser Art gehen alle auf Otto Ludwig zurück, dessen Ansicht von dem Dichter Hebbel zusammengefaßt in seiner Behauptung niedergelegt ist:[115] „Überhaupt sind die Hebbelischen Figuren, weil sie nicht Naturvermögen wie die Shakespeares, sondern Denkarten darstellen, Lebensanschauungen — epischer Art, weil seine Probleme mehr kulturhistorische als psychologische sind.“ Von dieser Auffassung ist Treitschke beeinflußt, wenn er in einem Essay über den Dichter meint:[116] „Trotzdem trat in den also aus künstlerischem Drange entstandenen Werken die Reflexion zuweilen so stark hervor, daß der Hörer kaum wußte, ob ein Dichter oder ein Denker zu ihm sprach.“ Und — um noch ein neueres Urteil anzuführen — Alberts meint in seinem bereits genannten Buch,[117] ganz abhängig von Ludwig: „Zum Wesen der Hebbelschen Charaktere gehört ein Vorherrschen der bewußten vor den unbewußten Geisteskräften, ein stärkerer Einfluß des Denkens auf das Wollen und Empfinden. In dieser Eigentümlichkeit entfernen sich die Charaktere Hebbels weit von denen Shakespeares, und er selbst, als reflektierender Darsteller, steht an der äußersten Spitze einer Dichterreihe . . .“

Nun wird man ja allerdings nicht behaupten können, daß alle Hebbelschen Gestalten der Meinung des würdigen Schreibers Leonhard beipflichten,[118] daß nichts schmählicher ist, „als sich mit seinen eigenen Gedanken abzanken müssen“. Sie reflektieren im Gegenteil sehr viel. Die Berechtigung der Reflexion haben wir bereits in dem ersten Abschnitt dieses Kapitels dargetan, soweit sie sich im Drama als ein notwendig erwartetes Insichzurückziehen darstellt, als ein Sichbesinnen der einzelnen Personen. Aber es kommt nun alles auf die Art dieser Reflexion an. Diese ist nun vielleicht bei Hebbel, soweit sie sich im Monolog zeigt — auf die Reflexion im Dialog soll später eingegangen werden — nicht künstlerisch, sondern philosophisch? Das heißt: die Reflexionen der einzelnen

Digitized by Google

Personen wachsen nicht organisch aus dem Zustand, in dem sie sich befinden, sind nicht ihrem Charakter und ihrer augenblicklichen Stimmung angemessen, sondern sind ihnen — was Ludwig nicht immer mit Unrecht, Schiller zum Vorwurf macht[119] — künstlerisch aufgepfropft, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, irgendwelche Gedanken und Anschauungen mitzuteilen? Verhält sich dies so bei Hebbel, so haben allerdings die recht, welche von Reflexionspoesie (in unkünstlerischem Sinne), von dargestellten Denkarten und von Mangel an psychologisch durchgeführter Charakteristik reden. Denn das ist allerdings eine Hauptforderung: die Reflexionen dürfen allgemeinster Art sein, können persönlichste Bekenntnisse des Dichters darstellen, aber sie müssen dem individuellen Charakter und der besonderen Stimmung des Reflektierenden entsprechen. Ist dies nicht der Fall, so mag der Verfasser des in Frage kommenden Werkes ein ausgezeichneter Philosoph oder Moralpädagoge sein, ein Künstler und Dichter ist er nie und nimmermehr. Auch Otto Ludwig, in dessen „Studien" ja ein so reicher Schatz von geistvollen Aphorismen über Kunst und besonders über das Drama aufgespeichert liegt,[120] hat dies nachdrücklich betont:[121] „Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters erscheinen, sondern als Reflexion der dargestellten Person, als dargestelltes Reflektieren mit dem psychologisch-mimisch-rhetorischen typischen Zubehör, an dessen Form, Richtung und sonstiger Beschaffenheit man die Person, an der es dargestellt wird, erkennen können muß." In dem wundervollen Aufsatz, der von der „Literatur über Goethes Faust" handelt, hat Vischer genau demselben Gedanken Raum gegeben. Es heißt dort von Faust:[122] „Sein Inneres sehen wir zunächst im Zustande des Zweifels. Dieser ist an sich eine wissenschaftliche, keine poetische Erscheinung. Alles bloß Gedankenmäßige, womit ein Individuum beschäftigt erscheinen soll, kann poetisch werden nur dadurch, daß wir diesen Gedankengehalt niemals nackt für sich, sondern immer zusammen mit seiner Wirkung auf die Stimmung des mit ihm beschäftigten Subjekts sehen. Gedanken, an sich prosaisch, werden poetisch als Ausfluß und Quelle von Gefühlen, als Nachklang und Hebel von Handlungen." Und nichts Anderes meint Hebbel selbst, wenn er den Herrn Professor Bodenstedt also belehrt (W. XII, 288, 11): „Die dramatischen Reden haben nur so weit Werth, als sie das notwendige Product, die klingenden Seelen der Organismen sind, und der größte Tiefsinn wird dramatisch zur

größten Abgeschmacktheit, wenn er für sich allein Etwas gelten will." Und HEBBEL hat diese Aufstellung nicht nur theoretisch verfochten, sondern auch praktisch in seinen Dramen verwandt: die Reflexion seiner Gestalten geht hervor aus ihrem Charakter und ihrem augenblicklichen seelischen Zustand.

In erster Linie kommen hier die „Judith" und die „Genoveva" in Betracht. Sie haben besonders den Vorwurf des Gedachten und Ergrübelten über sich ergehen lassen müssen. Weist doch selbst einer der größten Verehrer unsers Dichters, HERMANN KRUMM, auf HEBBELS „Fehler seiner ersten Dramen" hin, daß er selbst „aus dem Munde seiner dramatischen Charaktere" spricht.[123] Es ist sicher, daß Holofernes und Golo Träger von Überzeugungen, Gedanken und Gefühlen des Subjekts HEBBEL sind. Aber was wir bereits bei der Besprechung der äußeren Rhetorik fanden, daß sie mit wenigen Ausnahmen der Sphäre hohler Pathetik entrückt ist, also dem individuellen Charakter des Momentes und der Person entspricht, gilt auch von den Selbstbekenntnissen, die in den HEBBELschen Reflexionsmonologen enthalten sind, wie von diesen überhaupt. Dabei sei bemerkt, daß sich die Rhetorik, die sich ja auch im Monolog findet, vielfach mit der Reflexion deckt.

Wir haben schon betont, daß Holofernes die am wenigsten objektivierte aller HEBBELschen Gestalten ist. Wir dürfen die Gedanken, die er äußert, nicht nur als ganz persönliche Auslassungen des Dichters ansehen, sie sind sogar das Mark seiner damaligen Denkart, sie bilden den Kern der ihm in starrer Klarheit bewußten Einsicht von seinem Verhältnis zum Universum, vor allem zur Menschheit. Was hat HEBBEL getan, um diese Bewußtheit hineinzuheben in die Welt des Scheins, wie verfuhr seine dichterische Phantasie, um die klare Erkenntnis poetisch flüssig zu machen?

Bevor wir diese Frage zu beantworten suchen, eine Zwischenbemerkung: für uns handelt es sich hier um die Reflexion, soweit sie den Monologen angehört; in der „Genoveva" erscheint sie auch vornehmlich in diesen, während sie in der „Judith" in höherem Maß als Bestandteil des Dialogs auftritt. Wir werden die reflektierenden Bestandteile des Dialogs noch bei diesem zu würdigen haben. Die Probleme sind dort jedoch wesentlich anderer Art. Das für die Reflexion des Monologs Gefundene hat aber jedenfalls auch für die des Dialogs Geltung, braucht also bei diesem nicht noch einmal untersucht zu werden. Wie HEBBELS Phantasietätigkeit verfuhr, um

Digitized by Google

das Denken und das Gedachte, das Produkt des Lebens, zum künstlerischen Gebilde zu formen, ist für Monolog und Dialog gleich wichtig und geht bei beiden auf die gleiche Weise vor sich. Von einzelnen Beispielen gehe ich aus, um daran das für den Dichter Typische darzustellen. Dabei wird sich uns nicht nur — wenn sie auch als das Wichtigste in Frage kommt — die Phantasie als schaffendes Element ergeben, sondern auch der Kunstverstand und der HEBBEL immer beherrschende Drang, im Sinne der höchsten Sittlichkeit zu wirken, veredelnd, emporreißend und erneuernd.

Ein unaufhörliches Nachdenken über sich selbst, über Dinge dieser Welt und sein Verhältnis zu ihnen schleudert aus HEBBEL die erste dramatische Dichtung heraus. Ein asiatischer Wüterich erscheint ihm gerade gigantisch genug, sich, sein Denken und Fühlen, in ihm zur lebendigen Gestalt zu erheben. Wirklich lebendig? Nehmen wir einmal gleich den ersten großen Monolog des Holofernes. Was tut er denn da? Er beschreibt sich, seine Gefühle, mit denen er der Menschheit gegenübersteht und dadurch wieder sich und erzählt uns, daß alle anderen, auch die Elemente, eine gewisse Kunst nicht verstehen, nur er allein hat sie gelernt. Anstatt daß uns HEBBEL durch Handlung darstellt, was Holofernes an glühenden Lavamassen des Gedankens und des Gefühls mit sich herumschleppt, macht er aus seinem Kopf eine Spindel und läßt den Traum- und Hirnknäuel darin Faden nach Faden abzwirnen, wie ein Bündel Flachs. So werden alle auf Reflexionspoesie Klagenden sprechen und leider gehört zu diesen auch FRIEDRICH THEODOR VISCHER, der Holofernes einen aufgeblasenen Frosch nennt und meint, daß die geistig durchlöcherte Phantasie des Dichters, für die Behandlung des antiken Stoffes ungeeignet, einen klaffenden Bruch in die Dichtung hineinbringt, der sich in dem geistigen Bewußtsein darstellt, zu dem Holofernes hinaufgeschraubt ist.[124] Wir aber brauchen gar nicht das Urteil des „gründlichsten Kenners asiatischer Zustände", HAMMER-PURGSTALLS, dem nie ein so tief gegriffenes und so lebendig dargestelltes Bild eines Himmelstürmers vorgekommen ist,[125] um die Unrichtigkeit der VISCHERschen Behauptung darzulegen. Es ist völlig gleichgültig, ob es HEBBEL gelungen ist, ein historisch erfaßtes Bild eines barbarischen Feldherrn zu geben. Es kommt allein darauf an, ob uns Holofernes als künstlerischer Gegenstand so dargestellt ist, daß wir einen poetischen Eindruck erhalten, ob ihn seine Reflexionen — seien sie geistige Anachronismen oder nicht — in einen Zustand des

Affektes versetzen, der uns seinerseits als der Ausdruck einer Notwendigkeit erscheint, und der sich aus diesem Grund in uns wiederholt, uns zum inneren Miterleben zwingt. Dies heißt lebendige Darstellung. Ein Beispiel von ihr ist eben gleich Holofernes' erster Monolog (7, 1). Durch die Art, wie Hebbel seinen Feldhauptmann einführt, steht dieser in voll herausgearbeiteter Plastik vor uns. Dadurch zeigt sich sein Schöpfer als der Bildner, der durchaus weiß, wie sich das von ihm zu charakterisierende für die Anschauung offenbaren muß, der also doch von außen geschaute charakteristische Gestalten vor sich hat, nicht „eine Anzahl individueller Psychologien", wie die Hebbelschen Personen merkwürdigerweise gerade von einem Mann genannt worden sind, der durch glänzende Aufführungen der Werke des Dichters den schlagendsten Beweis vom Gegenteil erbracht hat.[126] Holofernes' Befehl, mit dem die Tragödie beginnt, einem Gott zu opfern, den alle kennen, und doch nicht kennen, enthüllt uns mit wenigen starken Strichen einen Charakter, der nichts verehrt, als sich selbst. Denn er selbst ist natürlich dieser Gott. Die Art, wie er den Soldaten die von ihm selbst veranlaßte Beschwerde über seinen Hauptmann entgelten läßt, zeigt uns den Tyrannen, der bedingungslose Unterwerfung verlangt und jede andere Willensäußerung erdrückt. Das tritt ähnlich, nur ohne ein Todesurteil, in dem kurzen Gespräch mit dem Hauptmann zutage. Eine namenlose Verachtung alles dessen, was nicht er selbst ist eine geheime Gegnerschaft gegen das doch von ihm geahnte Göttliche im Weltall spricht aus jeder seiner Handlungen. Einen solchen Menschen wollen wir näher kennen lernen; wollen überzeugt werden von dem, was wir nur unbestimmt fühlen; wollen wissen, was diesen Asiaten zu einer so kalten zynischen Weltverachtung getrieben hat. Und so handelt Hebbel aus einem tiefen Kunstverständnis heraus, wenn er jetzt einen Monolog des Holofernes folgen läßt; denn er ist inneres Bedürfnis des Zuschauers. Aber das Kunstverständnis genügt nicht; die Phantasie muß es befruchten, oder vielmehr sie muß es durchdringen, sich mit ihm vereinigen und aus diesem geheimnisvollen Prozeß der Paarung heterogener Elemente erwächst dann das Poetische. So auch hier. Holofernes, von seiner eigenen Größe überwältigt, von der Armseligkeit der blöden Masse angeekelt, will den entsprechenden Überzeugungen Ausdruck verleihen. Er würde nur Gedanken äußern, wenn er nicht, kraft der lebhaften Schöpfungskraft des Dichters, eben durch diese Gedanken, deren Abhaspelung weitere neue Erkenntnis in ihm ermöglicht, in einen

von Leidenschaft überflutenden seelischen Zustand würde hineingewirbelt werden, der nicht helles sonniges Leuchten ausstrahlt, sondern etwas Dämmeriges, Wolkiges, Abgrundverhüllendes oder auch Durchscheinenlassendes in sich birgt. Wie aber die Wärme der Leuchtquelle am stärksten ist, die dem Auge am wenigsten sichtbar ist, so wirkt in den Reflexionen des Holofernes eine solche innere Glut, daß sie stark genug ist, um auch uns von ihrem heißen Atem abzugeben, um sich in uns zum zweiten Mal zu entzünden. Durch die Eingangsszene vorbereitet, fühlen wir nicht nur mit Holofernes die Berechtigung seines eigenen Größenbewußtseins, wir durchleben auch mit ihm in derselben Stärke die Verachtung des elenden Gesindels um ihn herum, in dem wir eben deshalb Gesindel sehen, weil Holofernes es in ihm erblickt und seine Leidenschaft auf uns hinüberströmt. Holofernes wird zum Symbol unseres eigenen inneren Lebens, weil der Gegensatz zwischen ihm und uns aufgehoben ist. Selbst der stumpfsinnigste Plebejer wird etwas von koriolanischer Gesinnung spüren, wenn dieser Ausbruch des Titanen, der kurz vorher so kalt und verächtlich erschien, auf ihn einstürmt. Davon, daß Hebbel hier seiner persönlichen Verachtung und seinem persönlichen Überlegenheitsgefühl Raum gibt, empfinden wir gar nichts oder — selbstverständlich! — nur insofern, als alles, was die Geschöpfe des Dichters äußern, von diesem selbst durchlebt sein muß. Daß aber die Reflexionen des Holofernes auf individueller Lebenserfahrung beruhen, kommt dem Betrachter des Kunstwerks, das „Judith" heißt, niemals aufdringlich zum Bewußtsein, weil sie der Dichter aus der Disposition des Reflektierenden selbst zu begründen verstanden hat. Nicht nur für den einen Monolog gilt dies, sondern für alle Reflexionen, die sich in der Tragödie finden; ihr allgemeiner Inhalt wird durch die Art, wie er auf den Reflektierenden wirkt, durch seinen Charakter und durch die besonderen Umstände des Augenblicks individualisiert oder, was ja nach unseren Ausführungen zu Beginn dieser Arbeit dasselbe ist, symbolisiert und trägt so bei zur Erreichung der inneren Form, da ja eben in den Reflexionen des Holofernes sein Gegensatz zur Idee zum Ausdruck gelangt.

Auch Golo wird durch die Eindrucksfähigkeit für die auf ihn losstürmenden Gedanken und Gefühle in ein Meer von Leidenschaft hineingezogen. Seinen inneren Konflikt erleben wir mit ihm, einen Menschen von Fleisch und Blut sehen wir leiden, kämpfen und unterliegen, wahrhaftig keine individuelle Psychologie bewegt sich da vor uns! Der Vorwurf der Reflexionspoesie im unkünstlerischen

Sinn ist auf Golo angewandt noch viel ungerechtfertigter als auf Holofernes. Denn so sicher auch Golo persönlichste Erfahrung Hebbels darstellt, so haben seine Reflexionen zum Unterschied von denen des assyrischen Feldherrn immer einen Beziehungspunkt, nämlich Genoveva. Dadurch wird von vornherein jene Allgemeinheit des Gedanklichen vermieden. Das eine Mal, wo Golo scheinbar über die Liebe allgemein reflektiert, ist es, genau so, wie bei Holofernes durch den Augenblick begründet. Es ist eben schon hier unbewußt die Beziehung auf die Pfalzgräfin vorhanden. Durch die innere Verkettung von Golos Reflexionen mit einer Person des Dramas ist zugleich noch ein anderes Mittel gegeben, um jene zu poetischer Bildhaftigkeit zu steigern. Der assyrische Feldhauptmann möchte handeln, aber er kann es nicht, weil er keinen Gegner hat. Für ihn besteht überhaupt nichts im Weltall, das ihn reizen könnte, sich zu diesem handelnd in ein Verhältnis zu bringen. Ganz anders Golo. Der Gegenstand, mit dem sich alle seine Reflexionen mittelbar oder unmittelbar beschäftigen, erweckt sein heftiges Begehren, er möchte ihn besitzen. Dadurch nun, daß alle seine Monologe dieses sehnsüchtige Wünschen und Wollen, das zuletzt in Raserei ausartet, enthüllen, ja, daß dieses „zu handeln wünschen" überhaupt die Triebfeder zu seinen Monologen wird, ist Golo fortwährend in einem Zustand höchsten Affektes, um so mehr, als er das Ziel seines Wollens ja nie erreicht. Dadurch wird der monologische Charakter der ganzen Tragödie genau so zu einer Notwendigkeit, wie der von Shakespeares „Hamlet". Also nicht allein aus der durch den Augenblick veranlaßten seelischen Erregung fließen Golos Reflexionen, sie sind zugleich das notwendige Ergebnis seiner dauernden inneren Disposition. Infolge der Schönheit und Reinheit Genovevas will Golo handeln; aber eben die Schönheit und Reinheit der Pfalzgräfin verbietet ihm auch, so zu handeln, wie er handeln möchte. Er gerät dadurch in einen Zustand innerer Unentschlossenheit, in einen Konflikt. Dieser Konflikt muß poetisch zur Anschauung gebracht werden. Es geschieht dadurch, daß wir seine Wirkung auf Golo immer dann sehen, wenn der Augenblick (ein äußerer Anlaß) dazu beiträgt, in ihm gärende Leidenschaft herauszutreiben, weil er sich dem, was er zu erreichen begehrt, näher oder ferner sieht. Ich will des zum Beweise gar nicht auf den Monolog deuten, der auf Caspars Meldung von der Ankunft Ritter Tristans folgt und der die innere Entscheidung in Golo offenbart. Hier ist die Reflexion so kurz, außerdem die Wirkung des äußeren Anlasses ebenso klar,

Digitized by Google

wie Golos augenblickliche Stellung zu dem, was er ausführen möchte, und was eben wiederum innere Ursache dafür ist, daß ihm die erhaltene Meldung das tiefste Innere erregt, daß dieser Monolog wohl kaum allein für alle anderen als beweisendes Beispiel angeführt werden kann. Aber sehen wir doch einmal zu, wie es Hebbel gelungen ist, uns den inneren Zustand Golos poetisch, plastisch darzustellen, nachdem Siegfried sich endlich von seinem Weibe losgerissen hat! Dieses ruht ohnmächtig in den Armen des Jünglings. Wie zu Beginn der „Judith“ verlangen wir auch hier einen Monolog; wir sind Zeuge gewesen von Golos dithyrambischen Anruf der Liebe, von seinem seltsamen Benehmen, als sich Siegfried von Genoveva trennen will. Wir wollen jetzt einen vollen Aufschluß über sein innerstes Empfinden und Hebbels Kunstverstand gibt ihn uns (325) und zwar in wundervoll poetisch anschaulicher Form. Der Fortgang des Pfalzgrafen und das in seinen Armen bewußtlos ruhende Weib haben Golos Blut zum Aufbrausen gebracht. Seine Reflexionen beziehen sich ganz allein auf die schlummernde Genoveva. Aber hinter ihnen wohnt noch ein sehnsüchtig verlangtes und doch wieder geflohenes Ziel: das ist der Wunsch, seine Lippen auf die Lippen seiner Herrin drücken zu dürfen, den er am Ende auch ausführt. Dieser Wunsch durchtränkt seine Worte mit der Sprache der Liebe, der Liebe zu Genoveva, die uns dadurch verraten wird und mit ihr der innere Kampf, der in Golo zu wirken begonnen hat. Hebbel läßt ihn nicht von Liebe sprechen und nicht von seinen Zweifeln. Golo gibt nur den Eindruck wieder, den die schlafende Frau in ihm wachruft. Und weil diese Wiedergabe in jedem Wort von der Leidenschaft durchströmt ist, die in ihm zu wachsen beginnt, d. h., weil sie ein plastisches Bild ist für das Bild des leidenschaftlich tumultuarischen Zustandes, das Golos Innere darstellt, so geht der Rausch des Augenblicks auch auf uns über, wir durchleben Golos Leidenschaft und den schon leise wirkenden Konflikt mit ihm. In diesem besonderen Fall gibt also die Reflexion ein äußeres Bild der inneren Vorgänge des Individuums, ohne daß dieses selbst jene in Worte faßt. Sie leistet also genau dasselbe, was im allgemeinen allein Aufgabe der Handlung ist. Dies ist allerdings sehr selten, sowohl bei Hebbel, wie bei den anderen deutschen Dramatikern. Die übrigen Monologe Golos geben uns auch durchaus die Sache selbst und nicht nur ihr Bild. Seine Reflexionen enthüllen uns einen Menschen, der sich des inneren Kampfes bewußt ist, den er ausficht. Golo stellt sich selbst zur Schau, aber weil dies in einem

Zustand des Affektes geschieht, der teils durch die Reflexionen selbst, teils durch Umstände des Augenblicks teils — und das immer — durch das in ihm immer stärker anschwellende Begehren veranlaßt ist, so erzeugt dieser Affekt auch wieder Affekt, und das Materielle der Mitteilung wird zur poetischen Form verdichtet.[127]

Mit zwei Ausnahmen gilt dies auch für die Reflexionen sämtlicher übrigen Dramen. Die Ausnahmen finden wir in dem Dialog der „Julia“ und in den Gesprächen Gregorios und Anselmos gegen Ende des „Trauerspiels in Sizilien“, auf die erst bei der Würdigung des Dialogs eingegangen werden soll. Soweit die Reflexion im Monolog erscheint, und zwar in den Monologen, die wir Reflexionsmonologe genannt haben,[128] geht sie in der poetischen Form auf. Das gilt auch für das Alleingespräch Graf Bertrams in der „Julia“ (143, 7), dem einzigen Reflexionsmonolog dieses Stückes. Die Unterredung mit seinem Diener hat dem Grafen die ganze Furchtbarkeit seines Daseins vor Augen geführt; leidenschaftliche Verachtung, die Holofernes für alles außer ihm hat, hat er nur für sich selbst. Ein Gedanke jagt den anderen und jeder entfacht seine Empörung über sich selbst zu neuer Glut. Die Stimmung namenloser Verzweiflung über ein verpfuschtes Leben und die Leidenschaft des aus ihr sich doch energisch hervordrängenden Willens, das Leben, das für ihn selbst nichts mehr wert ist, wenn möglich dem Dienste Anderer zu weihen, macht aus der mitteilenden Bloßlegung des Innern einen poetischen Bestandteil der Handlung, weil eben jene innere Aufschließung ein Ergebnis des Affektes ist. Der Monolog ist aber nicht nur ein Produkt der vorstellenden und fühlenden Tätigkeit des Dichters, auch sein Streben spricht sich in ihm aus, veredelnd auf die Menschen einzuwirken.[129] Schon die Rhetorik deutet darauf hin. Wie Ibsen uns in seinem „Klein-Eyolf“ mahnt, daß nur das Leben die Schuld des Lebens sühnen könne, so will uns Hebbel durch den Monolog des Grafen sagen, daß wir kein Recht haben, das Leben fortzuwerfen, sondern stets die Pflicht, es im Dienste des Ganzen zu gebrauchen. Erzieherischer Zweck verbindet sich auch mit Klaras Monolog, nachdem der Sekretär sie verlassen (52, 28). Eine neue Ethik verkündet er, eine Moral, die sich nicht mehr durch die Gesetze bürgerlicher Engherzigkeit einschnüren läßt. Aber auch er verstößt ebensowenig dadurch gegen die künstlerische Form, wie durch die Reflexion. Die Erkenntnis, daß der Geliebte ihr treu geblieben und zugleich das schreckliche Bewußtsein, ihm nie angehören zu können, erzeugt in Klara den zerquälten, mark-

verzehrenden Zustand, aus dem ihr Alleingespräch herauswächst und der ihre Reflexionen poetisch rechtfertigt. Dadurch, daß diese Reflexionen sich um den Gedanken drehen, ob ein Mann „darüber nicht hinweg kann" und dadurch, daß Klara die darin enthaltene Frage im Sinne der überlieferten Sittlichkeit beantwortet und daraus die im eminenten Sinn unsittliche Folgerung ableitet, Leonhard um die Heirat kniefällig zu bitten, spricht der Dichter seine Forderung nach der Erneuerung der Moral aus, die eine Veredelung des Menschengeschlechtes zum Ergebnis haben muß, ohne eines aufdringlichen „Seht, so muß es sein!" zu bedürfen.

Die Dramen der zweiten Periode würden nur bestätigen, was wir bereits gefunden haben, und was Otto Ludwig so umschreibt:[130] „Die Leidenschaft handelt nicht allein, sie reflektiert auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, so ist es die Reflexion der individuellen Leidenschaft, aus der die Handlung hervorgeht." Die Leidenschaft setzt also auch er als Bedingung für die Reflexion im Drama voraus. Seine Forderung hat Hebbel erfüllt. Die rein gedankenmäßige Überlegung wird als Ausfluß von Gefühlen, als Widerhall von Erfahrungen und Handlungen, die, durch den Widerhall, zu neuem Tun Veranlassung werden können (siehe den zuletzt besprochenen Monolog Klaras), mit Leidenschaft durchtränkt und daher poetisch. Die Monologe des Herodes und der Rhodope zeigen besonders deutlich, ein wie handlungsreiches Element gerade das Alleingespräch im Drama sein kann. Wenn Minde-Pouet daher seinen Abschnitt über den Monolog mit den Worten beginnt:[131] „Mit Kleists Bestreben, im Drama nur Handlung zu geben, hängt es zusammen, daß er von dem Monolog einen sehr beschränkten Gebrauch macht," so ist das in doppelter Hinsicht unrichtig. Denn einmal läßt kein Kleistscher Ausspruch den Schluß zu,[132] daß die geringe Anzahl seiner Monologe auf den von Minde-Pouet angeführten Grund zurückginge und daher ist dieser nur von jenem als wahrscheinlich empfunden, weil er im Monolog einen der Handlung entgegenstehenden Bestandteil erkannt zu haben glaubte. Dies ist aber falsch. Wer Reflexion und Monolog nicht mit der dramatischen Kunstform vereinbar erklären kann, der muß nicht nur den „Hamlet" und den „Faust" aus der Liste der unsterblichen Dichtungen streichen, der muß die Meisterwerke aller Künste verdammen; denn alle enthalten reflektierende Bestandteile, weil es überhaupt gar keine reflexionslose Kunst geben kann. Und nun gar in unserem Jahrhundert! „Wer die Reflexion von den Gegenständen im Drama

ausschließen wollte, der würde ebenso sehr einer Einseitigkeit sich schuldig machen, als wer das komische Element in der Tragödie durchaus ausschlösse; zumal in unserem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts sein soll."[133] Und warum kann die Kunst der Reflexion nicht entraten? In seinem „Wort über das Drama" hat HEBBEL es für die Poesie auseinandergesetzt und es ist unschwer, daraus den Schluß auf die anderen Künste zu machen. Es heißt dort (W. XI, 7, 8): „Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, daß er einen oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maaß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh . . . ich will nur an SHAKESPEARE, und mit Übergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet, an die Monologe im Macbeth und im Richard, sowie an den Bastard im König Johann, erinnern . . . Was sich aber solchem nach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im einzelnen, in den kulminierenden Momenten angetroffen, in dem das Wort neben der That einhergeht oder ihr wohl gar vorauseilt, und dieß ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse geben muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich am halben, am Ach und Oh, an einer Miene, einer Bewegung genügen lassen mag." Die notwendige Unwahrheit der Form ist von HEBBEL in diesen Sätzen scharf formuliert worden. Eine Unwahrheit, deren Grund nicht in dem Dichter liegt, sondern in der Kunst selbst zu suchen ist. Die Reflexionen als solche, so weit sie nicht im rohen Stoff stecken bleiben, vielmehr poetisch verflüssigt sind, sind, wie das Werk des Genius überhaupt, Eingebungen eines Gottes,

„Welcher die Meister der Kunst nach seinem Gefallen begeistert."[134]

Wenn PLATO sogar den philosophischen Trieb aus der Begeisterung hervorgehen läßt,[135] um wievielmehr sind dann die Reflexionen der HEBBELschen Dramen, so wie sie sich uns darstellen, dem dichterischen Rausch, der Besessenheit ihres Schöpfers entflossen! Und wenn wir bedenken, daß der künstlerische Wert seiner beiden ersten

Tragödien zum größten Teil auf ihnen beruht, so können wir es gar nicht so sehr bedauern, daß Hebbel zum Gefühle seiner selbst auf dem Wege der Reflexion kam, wenn wir auch andererseits begreifen, daß er eine Natur, wie die Benvenuto Cellinis darum beneidete, diesen Weg nicht nötig gehabt zu haben.[136]

2. Die äußere Form.[137]

a) Wie die Reflexion selbst, so zeigt auch ihre sprachliche Ausprägung, daß sie im Feuer der Leidenschaft geschmiedet wurde, daß sie Ausfluß der dichterischen Begeisterung ist. Das bleibt sie auch da, wo der Charakter der monologischen Sprache jene dialektische Färbung trägt, wie wir sie für den Dialog an der Figur der „Wiederaufnahme" nachgewiesen haben. Die Entwicklung der Hebbelschen Phantasietätigkeit, von einer brütend-bohrend-reflektierenden zu einer unmittelbar emportauchenden, hervorquellenden, läßt sich an der Sprache des Monologs nicht weniger wahrnehmen, wie an der des Dialogs. Hier war es die allmähliche Durchdringung des logisch gestalteten, dialektischen Gebildes mit rhetorischen Elementen, an der wir die genannte Entwicklung aufzuzeigen bemüht waren. Für den Monolog möge eine kurze Darstellung des Gefüges der Reflexionen denselben Dienst zu leisten versuchen. Dabei versteht es sich von selbst, daß das Gefundene auch für die reflektierenden Bestandteile des Dialogs gilt. Eine solche Darstellung ist allerdings mit einigen Schwierigkeiten verknüpft, weil gerade der Zusammenhang, in den die zu bezeichnenden Stellen hineingesetzt sind, erhellend wirkt, wir uns indessen einer so großen Ausführlichkeit, wie sie bei der Wiedergabe von Hebbels Pathos notwendig war, enthalten müssen, da durch die Ausführungen des ersten Kapitels das Wesentliche schon vorweg genommen ist.

Ein Punkt, auf den wir im ersten Kapitel nicht eingegangen sind, auf den aber schon hingedeutet wurde, muß hier zuerst hervorgehoben werden. Die dialektische Periode Hebbels reicht allerdings bis zu der „Julia", aber innerhalb ihrer Sphäre ist auch eine Unterscheidung notwendig. Die „Judith" nämlich entbehrt durch die Gewaltsamkeit, mit der sie aus Hebbel herausbarst, der Lessingschen Bestandteile seiner Sprache, mit denen die „Genoveva" weit zahlreicher durchsetzt ist. Man vergleiche etwa die Stellen, wo Holofernes über das Weib (58, 24), Golo über die beabsichtigte Tat reflektiert. Sowohl Holofernes, wie Golo berauschen sich an den letzten

Möglichkeiten einer Vorstellung, bei Beiden ist die Leidenschaft die Triebfeder, aber die Art der Leidenschaft ist verschieden und daher auch ihre sprachliche Versinnlichung. Der assyrische Feldherr symbolisiert eine Hochflut von Empfindungen, welche ungezwungen die Vorstellungen aus sich heraussprudeln und sie bis zur tiefsten Tiefe ausschöpfen, in zwanglos dahinfließenden — in diesem Falle anaphorischen — Sätzen. Golo dagegen bohrt sich in Vorstellungen hinein, die nicht aus einer großen, vollen Leidenschaft hervorquellen, die vielmehr eine zweifelnde und verzweifelnde Stimmung aus sich heraus zerrt, wodurch ihre sprachliche Ausmünzung etwas mühsam Vorrückendes, Zerknirschtes, Zerstückeltes und Zerfressenes erhält. Bezeichnend hierfür ist besonders das Participium praesentis, das in Golos Reflexionen auftritt, wenn er und sein Schöpfer sich nicht daran genug tun können, einer Vorstellung in einem aus dem Zweifel und dem inneren Schwanken geborenen Affekt nachzurücken. So, wenn Golo von seiner Lage auf dem Burgturm erzählt (520):

„Ich wollte beten, doch ein Fenster klang
Und Genoveva winkte mit der Hand,
Und sie, die Todte stören könnt im Schlaf,
Wenn sie vorüberwallt an ihrer Gruft,
Daß durch v e r m o d e r n d e s Gebein auf's Neu
Ein Angedenken aller Seligkeit
Hinzittert, die auf Erden möglich ist,
Mich lockte sie vergebens aus dem Tod,
Den ich erwählt, in's helle Sein zurück,
Ich sah sie schwindeln, und beharrte doch!"

Die Vorstellung der an den Gräbern vorbeiziehenden Pfalzgräfin genügt Hebbel nicht. Seine Phantasie dringt auch darauf, der Wirkung davon nachzuspüren. Sie deckt die Erde auf, sieht und hört die Knochen aneinanderschlagen und bringt diesen Vorgang mit der schönen Frau in Verbindung, die vorübergeht. Gerade im Gleichnis der „Genoveva" zeigt sich das Beißend-Bohrende von Hebbels Phantasie. Es ist ihm fast unmöglich, einem allgemeinen Gedanken Raum zu geben, ohne ihn weiter auszuspinnen. „Das ist mein Unglück, daß ich von keinem Gegenstand reden kann, ohne mich in ein Gewirr von Gedanken und Bildern zu verlieren" (Br. II, 217, 21). Meistens eben in der Form, daß er an den Gedanken einen Vergleich knüpft, der — wie so oft bei Lessing — auch durch ein Participium praesentis eingeleitet wird. Wenn Golo die ohnmächtige Genoveva im Arm hält, so läßt Hebbel ihn sagen (330):

„O weiße Ros', die von der rothen träumt,
Und die der Traum mit sanfter Glut durchhaucht!
Erwachend wird's ihr sein, als ob sie sich
Geflüchtet hätt' aus einer Feuersbrunst, . . ."

Der Dichter schreibt einmal an ELISE LENSING (Br. I, 299, 13), daß in der Natur des Menschen so unendlich viel Zweideutiges liege und er so „zusammengequetscht" sei, daß er nicht wüßte, was er seinem eigenen Ich und was seinen Verhältnissen zuzurechnen habe. Damit hat HEBBEL selbst den psychischen Zustand bezeichnet, durch den die Sprache seiner zweiten Tragödie den eigenartigen Charakter aufgedrückt erhielt. Dieser bleibt noch dem bürgerlichen Trauerspiel wie der „Julia" gewahrt. Man höre nur den Ausruf, mit dem Klaras Monolog einsetzt, als sich der Sekretär entfernt hat (52, 28): „Zu! Zu! mein Herz! Quetsch' Dich in Dich ein, daß auch kein Blutstropfe mehr herauskann, der in den Adern das gefrierende Leben wieder entzünden will!" Der in dem Brief zur Bezeichnung einer inneren Beschaffenheit gefallene Ausdruck kehrt hier in einem Satz wieder, der, so kurz er ist, doch recht anschaulich dartut, wie HEBBEL sich in die Dinge hineinknirscht, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der sich in seinen Werken sehr oft findet und dessen häufige Anwendung sicherlich in Zusammenhang steht mit seiner zäh-durchdringenden und erkennenwollenden Natur, die nichts von einem Hindernis wissen will und sich durch jedes stoßweise hindurchreibt, die aber auch, wie Meister Anton, mehr als einen Stachel in sich hineingetrieben hat. HEBBEL findet in der ersten Periode seines Schaffens eine gewisse Befriedigung darin, sich in Leben ertötende Vorstellungen zu verlieren und ihnen nachzugehen. Man vergleiche dafür vor allem die Reden des Grafen Bertram. Man braucht wirklich nicht an „Hamlet" zu erinnern, um solche Stellen begreiflich zu machen.[138] Wie HEBBEL in der „Maria Magdalene" ein Herz vor Augen sieht, das man zusammengequetscht hat, und Adern, in denen deshalb das Leben gefrieren muß, so malt er sich z. B. hier aus, wie der wieder zu Staub gewordene menschliche Körper von neuem Verwendung findet in dem großen Haushalt der Natur.

Wie mehrfach hervorgehoben, ist mit der „Julia" die erste Periode des HEBBELschen Schaffens beendet. Das Zerreibende verliert sich, weil es sich mit dem Rhetorischen vermischt. Man lese etwa den Monolog des Herodes nach seiner ersten großen Unterredung mit Mariamne (485) und man wird das Gesagte bestätigt

finden. Auch hier haben wir einen Zustand, der nicht weniger reflektierend ist als der, welcher in den erwähnten Monologen der vorhergehenden Werke zum Ausdruck kommt. Aber die Reflexion tritt in dem ganzen Zusammenhang, in der Stimmung hervor, nicht mehr in der sprachlichen Ausprägung, und das gilt für alle folgenden Werke. Die Reflexion bei Hebbel ist niemals erdacht und gemacht, sondern sie fließt aus der augenblicklichen Verfassung der Individuen und ist daher künstlerisch gerechtfertigt; ihre sprachliche Formung trägt in den ersten Werken einen zergrübelnden Charakter, der aber nicht auf Verstandestätigkeit, wenigstens nicht ausschließlich,[139] zurückgeht, sondern auf der Eigentümlichkeit der Hebbelschen Phantasie beruht. Dies ist auch dadurch belegt, daß, wäre das nicht der Fall, das Ganze unmöglich den Eindruck des poetisch Begründeten hinterlassen könnte. Außerdem denke man an das Bekenntnis Hebbels, daß er sich oft in ein Gewirr von Gedanken verliere. Das besagt, daß sie ihm ganz ungezwungen, unmittelbar aus der Phantasie, kamen.

Überhaupt hat Hebbel die besondere Art seiner Sprachgestaltung in den Werken der ersten Periode sehr wohl erkannt. Gerade zu der Zeit, als sich in ihm die Wandlung vollzog, im Jahre 1847, wo bereits zwei Akte von „Herodes und Mariamne“ auf dem Papier standen, erschien in Rötschers „Jahrbüchern“ ein schon gelegentlich angeführter Aufsatz von ihm „Über den Styl des Dramas“, in dem er sich gegen die wendet, die ein ganzes Drama nach der Leichtigkeit und Schwerfälligkeit des Dialogs beurteilen: „. . . Rauhigkeit des Versbaues, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder, erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen“ (W. XI, 73, 1). Er hatte wahrlich ein Recht zu solchen Sätzen, in einer Zeit, da Raupach und Konsorten unter blumigen Phrasen ihren Mangel an Kaliber zu verbergen suchten, was ihnen auch leider gelang. Wie Lessing[140] wollte auch Hebbel von der nur „schönen Sprache“ (Tb. I, 513) nichts wissen, aber dennoch fehlt es auch in den Werken seiner ersten Schaffenszeit nicht an Stellen voll lyrischen Pathos, weil eben sein Stil der Stil einer Darstellung, nicht der einer Relation ist. Nur hat sich diese Lyrik, wie seine Rhetorik, in der „Genoveva“ und in der „Maria Magdalene“ — nur diese kommen in Betracht — noch nicht mit den

dialektischen Elementen seiner Phantasie verbunden. Sie tritt vor allem gerade im Monolog auf, ist aber auch dort nicht übermäßig häufig. Wo sie aber erscheint, ist sie, wie die Reflexion überhaupt und wie die Rhetorik, aus der inneren Stimmung des Individuums geflossen und daher dichterisch gerechtfertigt. Man beachte z. B. die Verse Golos, während ihm die schlafende Genoveva im Arme ruht (335). Sie gründen sich durchaus auf Golos keimender Liebe zu der Gräfin und bilden so auch einen Bestandteil der äußeren rednerischen Form.

Aus der „Maria Magdalene" seien ein paar Stellen angeführt, die dartun, daß selbst in dieser, in spröder Sprache dem unerbittlichen tragischen Ende zustrebenden Tragödie die lyrische Reflexion nicht fehlt. Nach der furchtbaren Unterredung zwischen Meister Anton und seiner Tochter, in welcher der Tischlermeister das unglückliche Mädchen versichert hat, er werde sich töten, wenn man auch auf sie mit Fingern weist, wendet sich Klara an Gott mit den flehenden Worten (45, 18): „O Gott, o Gott! Erbarme Dich! Erbarme Dich über den alten Mann. Nimm mich zu Dir! Ihm ist nicht anders zu helfen! Sieh, der Sonnenschein liegt so goldig auf der Straße, daß die Kinder mit Händen nach ihm greifen, die Vögel fliegen hin und her, Blumen und Kräuter werden nicht müde in die Höhe zu wachsen ..." Dies ist keine phrasenhafte Rhetorik, sondern tiefe, tragische Poesie, und noch darum bemerkenswert, weil diese Reflexion einen der vereinzelten Augenblicke in Hebbels Dramen darstellt, in denen eine Beziehung zwischen den Menschen und der sie umgebenden Natur besteht. Draußen jubelt und lacht ein herrlicher Sonnentag, in Klaras Herzen aber ist schwarze Nacht und Verzweiflung. Da verrät es nun „die tiefste Kenntnis des menschlichen Herzens und Lebens",[141] daß die Heiterkeit der Natur ihre Bitterkeit erhöht, daß das Leben im All ihr nur den Gedanken eingibt, dieses Leben zu verlassen. Aus dem Wesen der menschlichen Natur sind Klaras Worte hier zu begreifen, genau so, wie die in dem letzten Monolog des dritten Aktes (53, 8), die allerdings nicht so rein lyrisch sind, wie die eben angeführten, dennoch aber auch aus einer lyrischen, hingebenden Stimmung quellen, die nichts herbeisehnt, als den Tod. In der zweiten Periode des Hebbelschen Schaffens sind die lyrischen Elemente des Monologs meist nur in einzelnen Wendungen oder Gleichnissen enthalten. Allein im „Gyges" findet sich wieder eine größere Reihe von Versen, die auch den Zusammenhang der Stimmung des Reflektierenden mit der Natur offenbaren (567).

Lyrik und Rhetorik sind äußere Erscheinungsarten der inneren rednerischen Form. Was den Monolog betrifft, so prägt sich diese am deutlichsten in einer anderen stilistischen Eigentümlichkeit aus, die den im Alleingespräch wirksamen Dualismus auch durch die Sprache veranschaulicht. Ich meine die Apostrophe, durch welche der Monolog auch äußerlich einen dialogischen Charakter erhält und auch sehr lebendig gestaltet wird.[142] Bei Hebbel tritt dieses stilistische Mittel in drei verschiedenen Bildungen auf, von denen die letzte für ihn besonders charakteristisch ist, während er die beiden ersten mit anderen Dramatikern, namentlich mit unseren Klassikern, gemein hat. Am häufigsten redet der Monologisierende abwesende Personen an. Das ist also meistens bezeichnend für den Affekt im Monolog. So ruft Golo dem Juden nach (926):

„Jud'! Jud'! Ich wollte, daß Dein Fluch die Welt
Zersprengte!"

In demselben Monolog redet er mit dem Geistlichen, bei dem Genoveva beichtet (947):

„Pfaff, leg zur Buße ihr die Sünde auf,
Wie Du dem Mägdlein, das sein weißes Kleid
So liebte, und in Unschuld Dir's gestand
Befahlst, es zu beflecken."

Die alte Margaretha spricht mit ihrem Kind, das sie umgebracht hat und das sie sogar selbst in direkter Rede einführt. Das ist bei Hebbel sehr selten, erhöht aber die dramatische Wirkung beträchtlich (2510). Herodes wendet sich an Mariamne, die sich eben von ihm getrennt hat (506):

„Mir schwurst Du Nichts, Dir will ich Etwas schwören:
Ich stell' Dich unter's Schwert. Antonius,
Wenn er mich Deinetwegen fallen läßt,
Und Deiner Mutter wegen thut er's nicht!
Soll sich betrügen. . . .
Du sollst mir folgen
. . . Wenn ich nicht wiederkehre,
So stirbst Du!"

Zweimal redet Herodes in seinem großen Monolog am Ende des dritten Aktes seine Schwester an: als er seinen Verdacht betäuben will, heißt er Salome schweigen, die diesen Verdacht in ihm genährt hat (1941) und zum Schluß ruft er aus (1963): „Salome, dann hast Du recht gehabt!"[143] Hier ist das Dialogische zugleich bezeichnend

für eine andere Eigenart der meisten von HEBBELS bedeutsamen Alleingesprächen, nämlich für das Genetische, auf das später eingegangen werden wird.

Häufig ist die Apostrophierung Gottes. Entweder wird er selbst beim Namen genannt, oder der Himmel angeredet. Im „Gyges" spricht Rhodope auch mit den Göttern. In der „Judith", in der das Dialogische, wie das Genetische des Monologs, selten ist, aus Gründen, die mit denen übereinstimmen, die wir für das in dieser ersten Tragödie HEBBELS zu beobachtende Fehlen der dialektischen Stilelemente anführten, wird Gott einmal angerufen. In dem großen Monolog Judiths zu Beginn des dritten Aktes (27, 16), in dem, soweit er Gebet ist, das Dialogische durchgeführt ist, weil er eben ein Gebet darstellt. Der gegen sich vergeblich streitende Golo *bittet* den „Ewigen", Genoveva zu sich emporzunehmen (831), diese bittet Gott, ihren Gatten recht bald zurückzuführen (1206), Klara fleht ihn an um Erbarmen mit ihrem alten Vater (42, 25) usw.[144]

Die Apostrophierung eines Gegenstandes, deren berühmtestes Beispiel Tells Worte sind, die er an Pfeil und Bogen richtet („Komm du hervor, du Bringer bitt'rer Schmerzen" Tell IV, 3), erscheint in den Monologen der HEBBELschen Dramen seltener. In sehr charakteristischer Form aber gleich in dem Alleingespräch der Judith, das in seinem ersten Teil eine Anrede Gottes darstellt, und das sich in seinem letzten Teil wieder an eine Person wendet. Nachdem Judith erkannt zu haben glaubt, warum Gott ihr einen schönen Leib gegeben hat und welche Aufgabe ihrer wartet, tritt sie vor den Spiegel und hält Zwiesprache mit ihrer Gestalt (26, 32): „Sei mir gegrüßt, mein Bild! Schämt euch Wangen, daß ihr noch nicht glüht . . ." Darauf tritt sie vom Spiegel zurück und wendet sich wieder an eine Person, diesmal aber nicht an Gott, sondern — psychologisch sehr fein, worauf ich gleich zu sprechen komme — an Holofernes: „Holofernes, dieses alles ist Dein; . . . Nimm's, aber zittre, wenn Du es hast; Ich werde in einer Stunde, wo Du's nicht denkst, aus mir herausfahren, . . . und mich mit Deinem Leben bezahlt machen. Muß ich Dich küssen, so . . . wenn ich Dich umarme, will ich denken, daß ich Dich erwürge." Und zum Schluß wird wieder Gott angerufen: „Gott, laß ihn Greuel begehen unter meinen Augen, blutige Greuel, aber schütze mich, daß ich nichts Gutes von ihm sehe!" Ein gewaltiger seelischer Prozeß spielt sich in diesem dialogischen Monolog ab. Der Wechsel in dem Wesen des Apostrophierten bezeichnet zugleich einen bedeutsamen

Eckpunkt in der Entwicklung dieses Prozesses. Zuerst fleht Judith zu Gott um Erkenntnis; dann dankt sie ihm, daß er sie ihr gegeben. Sie weiß jetzt, daß sie sich als Werkzeug des Himmels für ihr Volk opfern muß. Was sie aber noch nicht weiß, das ist der eigentliche Grund — das Geschlechtsverlangen des Weibes —, der sie hinaus in das Lager des Assyrers treibt. Daß dies aber tatsächlich ein sehr wesentliches Moment ist, das sie beeinflußt, zeigt die fast verzückte Art und Weise, mit der sie sich vor dem Spiegel selbst beschreibt. Eine gewisse Schamlosigkeit tritt hier zutage, die allerdings dadurch gemildert wird, daß Judith der aufrichtige Wunsch beseelt, die Retterin ihres Volkes zu werden. Sie selbst beginnt auch zu fühlen, daß daneben nicht ganz reine Beweggründe die Triebfeder ihres Handelns bilden. Denn ihre Worte, die sie nun an Holofernes richtet, klingen wie eine Entschuldigung und wie eine Verteidigung ihrer Absicht. Daß sie sich wirklich der Schwäche ihrer Weiblichkeit bewußt wird, das spricht klar ihre letzte Bitte an Gott aus: sie will nichts Gutes von dem asiatischen Tyrannen sehen, weil ihr sonst einfallen könnte, daß er ein Mann und sie ein Weib ist.

Daß ein innerer Vorgang durch ein stilistisches Mittel äußerlich in der Art und Weise, wie hier, hervorgehoben wird, ist natürlich selten. So gehäuft wie in dem Monolog der Judith findet sich die Apostrophierung überhaupt kaum mehr. In der Genoveva personifiziert Golo einmal den Trotz (3385). Hieram redet erst Rom, dann seine Hand (978), Theobald einen Blumenstrauß an und Kriemhild bittet die Vögel, die sie begleiten, sich ihrer zu erbarmen und ihren Gatten zu warnen.

In der Apostrophe der eigenen Person erscheint das Dialogische des Monologs in seiner dritten Gestalt. Diese ist die wichtigste, weil sie den inneren Dualismus des Individuums auch am klarsten äußerlich ausprägt. Und noch aus einem weiteren Grunde. Die beiden ersten Formen sind den anderen Dichtern, namentlich unseren Klassikern, ebenso und im stärkeren Grad eigentümlich, als Hebbel. Die dritte dagegen wird in den Werken der ersten Periode von ihm, soweit ich sehe, häufiger gebraucht, als von anderen Dramatikern. Das ist auch dafür bezeichnend, daß bei keinem der innere Dualismus der monologisierenden Persönlichkeit mit solcher Folgerichtigkeit durchgeführt ist, wie bei ihm.[145]

Die Form, in der sich die Individuen an sich selbst wenden, ist nicht nur das einfache „Du". Golo nennt sich einen ruhmred'gen

Digitized by Google

Thoren (599), sein unsittliches Ich bezeichnet ihn als seinen Freund (1713). Klara ruft ihren eigenen Namen an, als ob ihr Vater zu ihr spräche, und gibt dann selbst die Antwort (52, 28), Graf Bertram bezeichnet sich als Jammermenschen (143, 7), Caspar Bernauer nennt sich selbst ermahnend (147, 18), seinen Namen und dasselbe tut Herzog Ernst gegen Ende der Tragödie (232, 20). Aber auch sonst findet sich diese Art der Apostrophe sehr häufig.[146] Sogar der Diener Valentino macht von ihr Gebrauch (153, 18), und zeigt dadurch, wie sehr die Ereignisse ihn aus seiner Ruhe aufgeschreckt haben.

Es ist vielleicht nicht ohne tieferen Grund, daß die zuletzt besprochene Form des Dialogischen in den Werken der zweiten Periode viel weniger häufig ist, als in denen der ersten, abgesehen von der „Judith“. Die Apostrophe eines Gegenstandes und einer anderen Person trägt, mehr oder weniger stark, rhetorischen Charakter, fügt sich also zwanglos in den Ton der späteren Hebbelschen Werke ein, in denen sich das dialektische Element bereits verflüchtigt hat. Die Apostrophe des eigenen Ichs dagegen gibt der Sprache etwas Abgehacktes und erlaubt den Rückschluß auf die früher gekennzeichnete Art der Phantasietätigkeit des Dichters, die aber von „Herodes und Mariamne“ an quellender wird. In dieser Tragödie und den ihr folgenden fehlt daher die Anrede an die eigene Person fast ganz und ebenso in der „Judith“, weil diese, wie bereits dargelegt, durch die Heftigkeit, mit der sie sich aus der Seele des Dichters löste, jener zerreibenden sprachlichen Elemente entbehren mußte. Die *innere* rednerische Form des Monologs, der Dualismus, der in ihm sich auswirkt, steht in keiner Abhängigkeit von der so oder so beschaffenen Phantasietätigkeit (wenigstens nicht in einer, die wesentlich für den hier in Betracht kommenden Zusammenhang wäre) und daher ist er keinem Wechsel unterworfen, wenn sich seine sprachliche Versinnlichung auch ändert.

Es wäre nun aber ganz verkehrt, aus dem Mangel der dritten Form des Dialogischen den Schluß ziehen zu wollen, daß die Monologe der späteren Werke Hebbels oder die der „Judith“ auf dramatische Verlebendigung Verzicht leisten müssen. Dagegen spricht einmal, daß ja die beiden anderen Formen der Apostrophe in ihnen vorhanden sind und dann vor allem, daß eine große Reihe von Monologen bis zum „Gyges“ — die „Nibelungen“ sind hier auszuschalten, weil ihre Alleingespräche, mit einer Ausnahme, zu kurz sind, als daß an ihnen die im folgenden zu würdigende Eigenheit

aufgezeigt werden könnte — in genetischer Ausdrucksweise geformt sind. Von einer beträchtlichen Anzahl der HEBBELschen Monologe gilt das, was HERDER einst von LESSINGs ganzer Schreibart sagte,[147] daß sie der Stil „eines Poeten sei, das heißt, eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet . . .“ Auch die HEBBELschen Alleingespräche — natürlich kann hier nur von den Reflexionsmonologen die Rede sein — geben uns nicht fertige Gedanken und fertige Resultate, sondern wir sehen, wie gleichsam die Gedanken von einer unsichtbaren Hand ausgesäet werden, wie sie Wurzel fassen in der Seele des Monologisierenden, wie sie aufkeimen und Frucht tragen, indem sie neue gebären. Das innere Erlebnis des Individuums, das den eben skizzierten Prozeß verursacht, erleben wir mit ihm, weil wir es in jeder einzelnen seiner Folgen sehen und hören. Zu den Mitteln, dieses allmähliche Werden der Gedanken im Stil zum Ausdruck zu bringen, gehört auch die Apostrophe, namentlich die fragende („Weißt Du gewiß . . .?“ „Wie, wenns Dich packt . . .?“ „Ihr ew'gen Götter, konnte das geschehn?“ usw.). Bevor wir aber auf die weiteren Mittel eingehen, muß eins nachdrücklich hervorgehoben werden: so sehr diese auch zur dramatischen Belebung beitragen können, so sind sie doch nicht, um das Genetische zur Darstellung zu bringen, eine conditio sine qua non.[148] Gewiß werden die in der isolierten Persönlichkeit auftauchenden Worte nicht immer eine logisch verknüpfte Folge bilden, sondern die innere Sprache wird nur einige ins helle Licht des Bewußtseins rücken. Aber ebenso sicher ist, daß gerade im größten Affekt — und nur im Affekt wird die stilistische Ausprägung des allmählichen Werdens eines Gedankens poetisch wirken — der Monologisierende in ausgeführter Rede denken und sprechen kann. In dem großen ersten Monolog des Holofernes etwa, haben wir, abgesehen von zwei Ausrufungszeichen (7, $_{29}$; 8, $_{4}$), überhaupt kein Merkmal dafür, daß dem Feldhauptmann die Gedanken erst in dem Augenblick kommen, wo er sie ausspricht. In schöner Abrundung rollt Satz nach Satz dahin, als hätte jener schon alle im Kopf gehabt und brauchte sie jetzt nur abzuhaspeln, wie Flachs von der Spindel. Aber sehen wir genauer zu, so werden wir bemerken, daß sich jeder Gedanke folgerichtig aus dem Vorhergehenden ergibt, so daß das Ganze den Eindruck des Momentanen macht und damit den eines tiefen Erlebnisses. Der Umgebung sein Inneres zu verschließen, das ist der Gedanke, der in Holofernes durch die vorangegangenen Episoden wachgerufen wird, und der ihn in Affekt ver-

setzt. Daraus folgt sogleich der zweite: Nur er versteht diese Kunst. Mit diesem deckt sich der dritte, den die Sprache aber, die nur ein Nacheinander kennt, erst nach jenem aussprechen kann: die Vorstellung der um ihn herum Lauernden, die von seinem Denken und Fühlen Kenntnis haben wollen. Der Gedanke, wie er doch anders sei als diese, muß notwendig der vierte sein. Mit dem Bewußtsein dieses Gegensatzes tritt auch, psychologisch durchaus begründet, besonders wenn wir bedenken, daß hier ein asiatischer Wüterich redet, der fünfte auf, daß er allein in der Welt sei, alle anderen nur darum, damit er ihnen Arm und Bein abhaue. Das erfüllt ihn mit Grimm, ja mit Schmerz, denn er wünscht sich einen Feind, der mit ihm zu kämpfen wagte. Diesem Gedanken leiht er dann zuletzt Worte. Jeder neue Gedanke erzeugt neue Leidenschaft und mit dem erhöhten Affekt stellt sich auch wieder ein neuer Gedanke ein, so daß sich beide wechselseitig befruchten. — Der Monolog wird, entsteht also vor uns, trotzdem HEBBEL nirgends eine Pause bezeichnet, nirgends auch nur die geringste Unterbrechung in Gestalt eines unwillkürlichen Ausrufes oder plötzlichen Abbrechens. Es ist dies, wie gesagt, sehr wohl möglich, besonders bei Naturen, die, wie Holofernes, von einem einzigen ungeteilten Affekt beherrscht werden, der nicht in verschiedenen Abstufungen und Schwankungen wirksam ist. Dies muß immer ein plötzliches Stocken, Zurückgreifen und Vorauseilen des Denkens und damit eine stark unterbrochene Sprache mit sich bringen. Eine andere Frage ist es, ob der Schauspieler verpflichtet ist, derartige Monologe auch Satz nach Satz pausenlos vorzutragen. Zweifellos kann dies bei längeren Allein-gesprächen unter Umständen sehr eintönig wirken. Außerdem wird es auch dem Geist des Monologes in den seltensten Fällen widersprechen, wenn der Darsteller die von dem Dichter nicht angedeuteten oder gar nicht beabsichtigten Haltepunkte aus freien Stücken selbst einfügt. IBSEN hat recht, wenn er in einer Theaterkritik hervorhebt,[150] daß der Monolog selbst da, wo sich der Autor seine Wiedergabe gar nicht anders gedacht hat als episch, wie er es nennt, von dem Schauspieler so gesprochen werden muß, daß wir jede einzelne Kombination der isolierten Persönlichkeit durchleben, weil er sie durchlebt: „dem Zuschauer und der Kunst wäre wahrhaftig manchmal schlecht damit gedient, wenn die Schauspieler nur gäben, was der Autor gewollt hat, und nicht mehr und nicht Besseres".

Für den Schauspieler ist aber an HEBBELs Monologen in der

Zusammenhang, in dem wir sie hier betrachten, kaum etwas zu verdeutlichen oder gar zu bessern.[151] Denn was die Form der bedeutenden Alleingespräche seiner Werke betrifft — und das ist eine große Reihe —, so verfährt Hebbel hier allermeist nach der Anweisung, die Kleist gibt, um im Dialog eine verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit auszuprägen. Kleist sagt:[152] „Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, . . .[153] und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen." Zu diesen Kunstgriffen, die man sich natürlich nicht von Hebbel ergrübelt denken darf, die sich vielmehr in der Konzeption von selbst einstellen, gehört neben dem Dialogischen in erster Linie die Interjektion, d. h. nach Paul[154] „unwillkürlich ausgestoßne Laute, die durch den Affekt hervorgetrieben werden, auch ohne jede Absicht der Mitteilung". Auch die Apostrophe kann interjektionalen Charakter tragen und zwar stellt sie sich als unvollkommenen Satz, wie, durch Verbindung mit einem Substantiv, als vollkommen dar.[155] So, wenn Assad ausruft: „Allah! Du weißt," wenn Alexandra fragt: „Was wär's?" oder wenn ein einfaches fragendes: „Was?", das der Redende an sich richtet, den Fluß der Sprache hemmt. Daß die Interjektion eine große belebende, ja spannende, also echt dramatische Wirkung ausübt, erkennt man sehr gut an dem einzigen Monolog des „Rubin" (614). Sie entspricht hier auch ganz der Lage der isolierten Persönlichkeit. Jedes Warten erzeugt Ungeduld und nun gar erst jenes, dessen Ende die Erfüllung einer lang gehegten Hoffnung bringen soll. Dies trifft für das Alleingespräch Assads zu. Die Folge ist das, was man schon ganz traditionell „ungeduldige Ausrufe" nennt: „Ich finde keine Worte . . . Pfui! . . . Ist's denn so kalt? Mich friert . . . Fort, ihr Zweifel! Es wird! Es muß! Es soll!" In der „Schauspielerin" (166, 28): „Entsetzlich! . . . O, ich hab' es längst geahnt! Nun, da hast Du's ja! Was willst Du mehr! . . ." Das kannst Du jetzt! Du bist am Ziel! . . . usw. In der „Julia" (157, 12) „Nach Sanct Lorenzo! Was? . . . Mir graust! . . . Mein Herr! . . . Wie er d'reinschaut." Die Monologe der „Agnes Bernauer" stellen gleichsam weit ausgesponnene Interjektionen dar. Fast jeder Satz endigt mit einem Ausrufungszeichen (vgl. namentlich 174, 23), ein gewiß nicht ganz nebensächliches Zeugnis für den ethisch gehobenen Ton dieser Tragödie. Daher fehlt hier zwischen den einzelnen Sätzen der

Digitized by Google

Gedankenstrich fast vollständig. Er soll ja ein Überlegen der isolierten Persönlichkeit, die Brücke von einem Gedanken zum andern versinnlichen.

Der Gedankenstrich ist ein anderes Hilfsmittel der genetischen Darstellungsweise. Einmal hat er die eben charakterisierte Aufgabe. In dieser Form wendet ihn LESSING bis zum Überdruß an. Zum Überdruß darum, weil man allzu deutlich merkt, daß er erklügelt, mit Überlegung hingesetzt ist, sich nicht ungezwungen aus dem Schöpfungsakt ergibt. Bei HEBBEL treffen wir den Gedankenstrich weder so häufig, wie bei LESSING, noch wie in den Dramen der Gegenwart, soweit sie der naturalistischen Richtung angehören. Nur im „Mirandola" und im „Vatermord" sind sie ungemein zahlreich, haben hier aber gar keine psychologische Aufgabe, sondern dienen nur dazu, das übertriebene rhetorische Bedürfnis des angehenden Dramatikers zu befriedigen. In der „Judith" und in der „Genoveva" sind sie im Vergleich zu den übrigen Stücken selten.[156] Doch findet sich hier auch eine bedeutsame Ausnahme in Gestalt des Alleingesprächs, mit dem Margaretha die sechste Szene des vierten Aktes eröffnet (2502). Einen Grund für diese Entwicklung wüßte ich nicht anzugeben. Von bewußter Anwendung des Gedankenstrichs kann bei HEBBEL keine Rede sein. Er, der mit Absicht, wie wir noch später sehen werden, die Bühnenanweisung vermied, um den Schauspieler nicht zu schulmeistern, wird dies genau so mit dem Gedankenstrich gehalten haben, der ja auch in erster Linie für jenen bestimmt ist. Wo er sich also trotzdem findet, geht er aus des Dichters Phantasietätigkeit hervor, woraus man sich seine Seltenheit in der „Genoveva" nicht erklären kann, um so mehr nicht, als man glauben sollte, daß der Gedankenstrich gerade zu der dialektischen Sprache dieses Stückes, die namentlich im Monolog zutage tritt, besonders gut passe. Wie er denn auch in den Alleingesprächen des „Diamanten", der „Maria Magdalene", der „Julia" ziemlich oft auftritt. Betonen möchte ich aber auch für die „Genoveva", was für die „Judith" bereits dargetan wurde, daß der genetische Charakter ihrer Monologe durch die Seltenheit des Gedankenstrichs nicht aufgehoben wird. Der schlagendste Beweis dafür ist der Monolog Golos in der zwölften Szene des dritten Aktes (1695).

Weiter kann der Gedankenstrich zur Veranschaulichung der Aposiopese gebraucht werden. Hier wird er in erster Linie dem Dialog treffliche Dienste leisten. Aber auch der genetischen Ver-

Digitized by Google

körperung des Monologs wird er zugute kommen; denn sehr häufig wird sich der Monologisierende gar nicht die Zeit nehmen, einen Gedanken bis zu seinem Ende zu verfolgen, weil er bereits von einem neuen überholt ist. Dies kann sich mehrere Male hintereinander wiederholen, so daß die Gedanken übereinander wegstolpern. Das ermöglicht dem Alleingespräch ein dramatisch lebendiges Fortschreiten. Auch bei HEBBEL treffen wir so geartete Monologe. Mit LESSING aber oder gar mit GERHARD HAUPTMANN, dessen „Friedensfest" z. B. mindestens zur Hälfte aus Gedankenstrichen besteht, kann er sich in dieser Beziehung aber nicht messen. Es ist daher ganz richtig, wenn WUNDERLICH in seinem schon genannten Werke meint (p. 12), daß es nicht uninteressant wäre, aus der Entwicklung des Gedankenstrichs Wandlungen zu beleuchten, die das Schauspiel selbst genommen. Nur würde das Ergebnis eines Vergleichs etwa zwischen den Klassikern und dem Naturalismus des zur Rüste gehenden neunzehnten Jahrhunderts wahrlich nicht zugunsten der Gedankenstrichler ausfallen. Wenn WUNDERLICH an einer anderen Stelle, in einem Aufsatz „Zur Sprache des neuesten deutschen Schauspiels", dennoch zu diesem Resultat gelangt, so konnte dies nur auf Grund einer irrtümlichen ästhetischen Auffassung geschehen. Es heißt dort:[157] „Am wenigsten wird SCHILLER der Schamhaftigkeit des Dialogs gerecht, die viele Dinge nicht ausspricht, die von der Schriftsprache unbedenklich aufs Papier geworfen werden. Man vergleiche eine Stelle wie aus „Kabale und Liebe" (SCHILLER, GOEDEKE III, 453, 14): W e n n s i e n i c h t r e i n m e h r i s t, B u b e, w e n n D u g e n o s s e s t, w o i c h a n b e t e t e? S c h w e l g t e s t, w o i c h e i n e n G o t t m i c h f ü h l t e usw. mit den Partien in HAUPTMANNS „Einsamen Menschen" (Berlin, S. Fischer, 1891), in denen der Dichter gerade die Roheit und Plumpheit schildern will, mit der ein zartes Verhältnis ans Licht gezerrt wird. Und doch wie wenig Worte, wie viele Andeutungen!" Zunächst ist darauf zu erwidern: selbst wenn es richtig wäre, daß die angeführte Stelle aus „Kabale und Liebe" das Schamgefühl verletzt, so wird es WUNDERLICH doch schwer fallen, gerade aus Dichtungen SCHILLERS ähnliche beizubringen, wenn er nicht etwa auch die Kraftstellen aus den „Räubern" und dem „Fiesko" hierherrechnet. Höchstens könnte er noch an ein Wort des Präsidenten in der sechsten Szene des zweiten Aktes von „Kabale und Liebe" erinnern.[158] Von einer a l l g e m e i n e n Verletzung der Schamhaftigkeit durch den Dialog kann jedenfalls keine Rede sein; das Beispiel ist

Digitized by Google

nicht typisch für den Stil SCHILLERS überhaupt, also ohne Beweiskraft. Zweitens: in künstlerischen Dingen gibt es nur ein Schamgefühl, und das ist das ästhetische Gefühl; dieses deckt sich mit dem ethischen Gefühl, weil das Unsittliche — und das bedeutet doch die Feststellung, daß der Dialog der Schamhaftigkeit nicht gerecht wird — nach einem alten Grundsatz der Ästhetik[159] als solches nie poetisch sein kann. Wird nun unser ästhetisches, unser künstlerisches Empfinden durch Ferdinands Worte beleidigt? Nein; aus demselben Grunde nicht, aus dem auch die Reflexionen der HEBBELschen Dramen unser künstlerisches Gewissen nicht bedrängen. Wie diese, so sind auch die pathetischen Fragen des jungen Walter aus der Situation zu begreifen, aus dem individuellen Zustand, in dem er sich befindet. Es ist vollkommen verständlich, daß er, nachdem er den von Wurm diktierten Brief gefunden, an der Unschuld Luisens zweifelt. Und muß er, der Reine, Arglose, der keine Art von Verstellung kennt, diesem Zweifel nicht in voller Deutlichkeit Worte leihen, in dem Augenblick, wo er, von Schmerz und Empörung aufgestachelt, dem vermeintlichen Verführer, dem jämmerlichen Hofmarschall, gegenübersteht! Dem künstlerischen Gefühl erscheinen die von WUNDERLICH beanstandeten Sätze notwendig, sie können daher auch dem sittlichen Empfinden nicht widersprechen und tun es auch nicht. Wer sie dennoch mit seiner Schamhaftigkeit nicht vereinigen kann, der muß, um nur eins zu erwähnen, einen großen Teil dessen, was der Dramatiker GOETHE geschrieben, als unsittlich ablehnen! — Und endlich drittens: wohl aber verletzt die von WUNDERLICH so lobend hervorgehobene große Zahl von Andeutungen, die durch die Aposiopesen entstehen, unser Schamgefühl. Gewiß, die Andeutung kann aus einer tief poetischen Stimmung fließen; es ist der Fall, wenn Gyges dem lydischen König von Rhodopens Diamant berichtet (878):

„Ich nahm ihn mit,
Weil er an ihrem Hals —"

und dann plötzlich abbricht, oder wenn HEBBEL es unentschieden läßt, ob Gyges die Königin wirklich hüllenlos sah oder ob sein Verbrechen darin bestand, daß er sie ohne Schleier erblickte. Was aber das von WUNDERLICH zitierte Theaterstück angeht, was überhaupt in dieser Beziehung den Naturalismus betrifft, so muß doch an die Binsenwahrheit erinnert werden, daß das Nackte als solches nie, wohl aber das Halbverhüllte unsittlich wirkt. Aus einem reinen

Gefühl heraus, das uns seine Keuschheit enthüllt, hält Gyges in seiner Erklärung inne. Ihn sollen wir durch diese Handlungsweise kennen lernen; auf die Tatsache, die HEBBEL uns außerdem durch seine Worte mitteilt, ist gar kein Wert gelegt. Wo der Naturalismus die Aposiopese anwendet, sollen uns nicht Charaktere — wenigstens nur mittelbar — vertraut werden, sondern Tatsachen, die meist der Vergangenheit angehören. Und weil es sich hier, wie z. B. in den „Einsamen Menschen“, fast ausschließlich um angedeutete geschlechtliche Beziehungen handelt, so wird jene ängstliche, erotische, lüsterne Stimmung erweckt, die das Halbverhüllte immer mit sich bringt, die nichts mit der reinen, befreienden Leidenschaft zu tun hat und darum nichts mit Kunst, und die oft sehr bedenklich an die Zote streift.

Sehr selten macht HEBBEL von der Aposiopese am Schluß eines Monologs Gebrauch. Darin ist er durchaus ein Nachfahre der Klassiker. Eigentlich wird das Alleingespräch nur ein einziges Mal mitten im Satz abgebrochen, in dem, mit dem Theobald die „Agnes Bernauer“ eröffnet (137, 13). In den meisten der übrigen gibt HEBBEL sich keine Mühe, den Schein eines zufälligen Endes äußerlich zu erwecken; die isolierten Persönlichkeiten sprechen so lange, bis sie das gesagt haben, was sie nach des Dichters Absicht sagen sollen, dann tritt entweder eine neue Person auf oder der Monologisierende verläßt die Bühne. Innerhalb eines Aktes kommt dieses letztere aber auch sehr selten vor. Der Grund dafür ist klar. Geht der Monologisierende mitten im Akt von der Szene, so muß diese entweder einige Zeit leer bleiben, oder, was technisch einen noch unbeholfeneren Eindruck macht, es müssen gleich nach seinem Abgang mindestens zwei neue Personen auftreten, die den Dialog fortführen oder — und das wäre das Schlimmste — es würde nur eine Person erscheinen, die wiederum mit einem Monolog einsetzt. Das Leerbleiben der Bühne wird in den meisten Fällen als eine Lücke empfunden; nur wo sie sich an einen bedeutsamen inneren Abschluß der Dichtung anschließt, hat sie künstlerische Berechtigung, weil sie dann einen wesentlichen Augenblick im tragischen Geschehen äußerlich eindringlich versinnlicht, also zu einem inneren Bestandteil des Kunstwerks wird. Die symbolische Pause, wie wir dies Kunstmittel wohl nennen können, hat HEBBEL in „Herodes und Mariamne“ angewandt. Nachdem die Makkabäerfürstin ihren Todesgang angetreten, bleibt das Theater eine Zeitlang leer. „Feierliche Pause“ schreibt der Dichter vor; erst nach einer Weile tritt Salome ein

Digitized by Google

und beginnt mit sich allein zu sprechen. Eine Pause haben wir uns auch nach einem Monolog Siegfrieds in der sechsten Szene des vierten Aktes der „Genoveva“ (2838) vorzustellen. Man kann aber nicht sagen, daß sie hier eine besondere symbolische Bedeutung hätte. Dennoch hat HEBBEL die eben erwähnten technischen Ungeschicklichkeiten vermieden, einfach dadurch, daß während des Monologs des Pfalzgrafen die alte Margaretha ohnmächtig auf der Bühne ist und, nachdem jener fortgegangen ist, aus ihrem bewußtlosen Zustand erwacht.

Die Art und Weise, wie der Dialog nach dem voraufgegangenen Monolog eingeleitet wird, ist auch in den Alleingesprächen, wo die Illusion des zufälligen Endes nicht in der Absicht des Dichters lag — und das ist, wie bereits erwähnt, die große Mehrzahl —, nicht immer dieselbe. Sie ist einmal naturalistischer, ein andermal stilisierter, ohne daß HEBBEL nach einem bestimmten Prinzip verführe und ohne daß man eine Entwicklung in dieser Beziehung von einer Richtung zu der anderen wahrnehmen könnte. Man vergleiche etwa die Form, wie die Handlung nach dem ersten Monolog des Herodes (253) weiter gefördert wird und nach dem, mit dem Rhodope den dritten Akt des „Gyges“ einleitet (907). Herodes stellt fest, seinen Gedankengang abschließend, daß er bereit ist, das ihm bestimmte Ende jeden Augenblick zu erwarten. Darauf meldet ein Diener, daß die Königin naht. Nachdem Mariamne eingetreten, redet Herodes sie sogleich an. Anders geht der Übergang bei dem Alleingespräch der lydischen Königin vor sich. Schon das Ende ist nicht abschließend, sondern wir haben den Eindruck, trotzdem kein Abbrechen angedeutet ist, daß Rhodope noch manches sagen könnte und auch würde, wenn nicht Hero das Erscheinen des Königs meldete. Das Wichtige ist nun, daß Kandaules nicht gleich eintritt und so Rhodope Zeit gelassen ist, ihren Monolog in anderer Gedankenrichtung fortzuspinnen. Das verleiht dem dramatischen Vorgang etwas Lebendiges und zugleich Natürlicheres und ist als vollkommener Ersatz für das äußere Abbrechen anzusehen, da es ja vor allem auf das innere Aussetzen der Gedankenfolge ankommt. So lassen sich in dieser Hinsicht die Monologe der HEBBELschen Dramen in zwei große Gruppen teilen. In der „Judith“ und in den „Nibelungen“ finden wir am Ende des Alleingesprächs weder ein inneres noch ein äußeres Abbrechen der Gedanken. Zu ihnen gesellen sich eine Reihe von Monologen aus den übrigen Werken. Unter ihnen wären hervorzuheben: ein Monolog Golos im fünften

Akt (3026), dessen Ziel ein Brief ist, den jener schreibt und der auch gerade in dem Augenblick zusammengefaltet wird, wo eine neue Person, Katharina, auf der Bühne erscheint. Ferner ein kurzes Alleingespräch Leonhards (22, 15), der eine wohlgesetzte Charakteristik Meister Antons zu Ende führt, ehe dieser eintreten darf. Das Lied Karls im dritten Akt (68, 8), das gerade verklingt, als der Tischlermeister in die Stube kommt, ein Monolog des Herodes (485), der mit dem Gedanken an das Werkzeug schließt, das seinen Plan gegen Mariamne ausführen soll, worauf ein Diener die Ankunft des Vizekönigs meldet,[160] ein weiterer des Herzogs Ernst (174, 23), der uns eine ganze Vorgeschichte gibt, um dann, wenn alles Nötige gesagt ist (man beachte den Abschluß: „Nun! Sie sind todt!“), von Stachus gestört, aber nicht unterbrochen zu werden und endlich ein Alleingespräch des Gyges (689), in dem der Grieche eine Beschreibung von seinem Verhältnis zu Rhodope liefert, wenn er den Ring behalten hätte. Es ist geendigt, als Gyges sich tot zu ihren Füßen sieht („und zu ihren Füßen ... Verhaucht' ich meines Odems letzten Rest!“), worauf Thoas mit Lesbia erscheint.

Die zweite Gruppe ist geringer an Zahl.[161] Am häufigsten ist sie in der „Genoveva“. In dem Alleingespräch Golos, das er hält, während ihm die schlummernde Gräfin im Arme ruht, wird ein natürlicher Übergang zum Dialog dadurch erreicht, daß er sie küßt. Dadurch erwacht Genoveva (352). An zwei anderen Stellen beschließt er, selbst zum Dialog überleitend, seinen Monolog mit einer Frage: der auftretenden Genoveva wirft er sich zu Füßen, dabei flüsternd: „Verzeiht Ihr?“ (603). Bei Drago, der während des Monologs auf der Szene weilt, erkundigt er sich, ob er Siegfried liebe (1728). Befindet sich der Monolog am Ende eines Aktes oder einer Verwandlung, wie z. B. der Golos in der fünften Szene des dritten Aufzugs (1186), so ist damit schon ein natürlicher Abschluß gegeben, ob nun der Dichter ein Abgehen des Monologisierenden vorschreibt oder nicht. Sehr gut und dramatisch lebendig wird auch die Brücke zum Zwiegespräch dadurch geschlagen, daß das isolierte Individuum die Absicht hat, von der Szene zu gehen, daran aber von einem neuauftretenden gehindert wird (3188). Überhaupt bildet irgend eine Handlung, die der Monologisierende ausführt, wenn er seinen Monolog zu Ende gesprochen hat, eine natürliche Überleitung zum folgenden Dialog. Denn sie bietet den Schauspielern Gelegenheit, zwischen diesem und dem Alleingespräch einen Zeitraum verstreichen zu lassen, der das Arienmäßige eines in sich

Digitized by Google

abgeschlossenen Monologs auslöscht oder doch zum mindesten nicht so sehr zum Bewußtsein bringt. So ist es im „Trauerspiel in Sizilien" am Ende der zweiten und namentlich am Ende der vierten Szene (501), so ist es, wenn Salome nach einem kurzen Monolog dem Tanz Mariamnens zusieht und dann Alexandra und Titus auftreten, um unter sich ein Gespräch zu beginnen, an dem Salome vorerst nicht teilnimmt (2451). Der Schauspieler hat überhaupt die Möglichkeit, einen nicht abgebrochenen Monolog mit dem Folgenden zu verbinden. Wenn sich Preising in dem großen Monolog des vierten Aktes die Frage vorlegt, ob es kein anderes Mittel gibt, Bayern vor dem Bürgerkrieg zu bewahren, als Agnes Bernauers Tod (200, 8), so darf der Herzog nicht gleich darauf eintreten, vielmehr muß der Kanzler erst noch eine Weile sinnend dastehen. Wenn Agnes im Kerker ihr Alleingespräch mit dem Ausruf endigt (216, 25): „Herr, mein Gott, so kannst Du mich nicht verlassen," so muß sie etwa zum stummen Gebet niedersinken, bevor Preising ihr zum letzten Mal die Bedingung nennt, durch die sie dem Tod entgehen kann. Solche stumme Handlung nach einem Monolog hat Hebbel nur ein einziges Mal durch die Bühnenanweisung vorgeschrieben: in der „Genoveva" legt die in den Turm gesperrte Gräfin nach einem kurzen Alleingespräch ihr Haupt auf den Tisch und verharrt so, bis nach einiger Zeit Golo mit Katharina hereinkommt (3069). Nicht nötig endlich ist die Andeutung eines plötzlichen Abbrechens bei ganz kurzen Monologen. Wenn Eugenie zwischen der Anmeldung Eduards und seinem Kommen die wenigen Worte spricht (168, 13): „Ich kannte Dich also noch nicht ganz! Aber wahrlich, Du mich auch nicht!", so kann jener gleich darauf eintreten, weil die Zeit, die Eugenie braucht, um diesem Gedanken Ausdruck zu geben, weder kürzer noch länger ist, als die, die zwischen der Anmeldung und dem Hereintreten Eduards notwendigerweise vergehen muß. Genau so verhält es sich mit den wenigen Worten, die einen Monolog Herzog Ernsts in der dritten Szene des dritten Akts darstellen (176, 2).

Ein stilistisches Mittel wendet nun aber Hebbel an, das eine Selbstunterbrechung wenigstens vorzutäuschen vermag. Ich sage vortäuschen, weil es eben doch nur gebraucht wird — wie auch der Gedankenstrich —, wenn alles, was im Monolog gesagt werden soll, bereits wirklich gesagt ist. So verlangt es nun einmal die notwendige Unwahrheit der Form. Höchstens könnte man darüber streiten, ob es nicht auch hier, wie bei dem Monolog als solchen,

der Kunst würdiger ist, auf den Schein des Naturwahren zu verzichten, als dieses mit Mitteln zu erreichen, die auch nur mit einer Unwahrheit verbunden möglich sind. Doch das würde hier zu weit führen. Das Mittel, das wir im Auge haben, ist die Ankündigung neuauftretender Personen durch den Monologisierenden. Es findet sich bei Hebbel ziemlich oft, entweder in Frage- oder Ausrufform, am meisten in der „Julia“. An einigen Stellen geht der Ankündigung als Motivierung auch ein Geräusch voraus. So gleich in der „Genoveva“, bei dem ersten Beispiel für die fragende Ankündigung. Die Pfalzgräfin, die sich entkleidet, hört Golo mit der Dienerschaft heranstürmen und fragt abwehrend (1939): „Wer kommt?“ Im Diamanten fragt Jakob, ob dort nicht ein Jude gehe (325, 21), worauf er Benjamin ins Zimmer ruft. In demselben Stück hört dieser Geräusch im Wald und ruft erstaunt aus (378, 22): „Was ist das für ein Lärm?“ Sehr ungeschickt fragt in der „Julia“ Tobaldi (128, 20): „Wer kommt da?“ Hier ist der Eindruck des plötzlichen Abbrechens ganz ausgelöscht, wir empfinden die Ankündigung, wie noch an einigen anderen Stellen, nur als technische Ungeschicklichkeit des Dichters, der nach einer möglichst ungezwungenen Verbindung mit dem Folgenden sucht, aber nur ein Anhängsel herstellt, dessen Unnatürlichkeit an das deutsche Drama zu der Zeit erinnert, da es noch ganz in den Kinderschuhen steckte. Am geschicktesten wird die Ankündigung da verwandt, wo sie nicht am Ende des Monologs steht, sondern wo ihr noch einige Sätze folgen. So in der „Genoveva“, wo Golo ausruft (599): „Da naht sie“, und daran noch eine kurze Betrachtung anschließt, so, wenn Leonhard erleichtert aufatmet (60, 14): „Da kommt jemand!“ und an diese Worte eine allgemeine Reflexion knüpft. Genau so verhält es sich mit einer Ankündigung Valentinos in der „Julia“ (153, 18), mit einer anderen Alexandras in „Herodes und Mariamne“ (938) und mit einer dritten Theobalds in der „Agnes Bernauer“ (137, 11); in dieser ist der Übergang darum besonders geschickt, weil die Erwägung, die der Ankündigung folgt, ihrerseits wieder abgebrochen ist. Daß eine wirkliche Unterbrechung des Satzes der Ankündigung voraufgeht, findet sich nur einmal im „Gyges“ (592).

Die zuletzt angeführten Fälle gehören der ausrufenden Ankündigung an; von dieser seien noch genannt „Julia“ 143, 31, wo auch Geräusch vorangeht, und 157, 15, wo der Ankündigung noch allgemeine Bemerkungen folgen. Diese Stelle unterscheidet sich von den früher angeführten dadurch, daß sie zu denen gehört, bei denen

der Monologisierende den Ankommenden näher bestimmt, weil er ihn kennt, sein Verhältnis zu ihm bezeichnet oder ihn beim Namen nennt. So sagt hier Valentino: „Mein Herr! . . . Wie er d'reinschaut." Klara ruft aus (17, 5): „Da kommt Leonhard" und ein begleitendes „Ach!" gibt uns über den Ton Aufschluß, in dem ihr die Ankündigung entfällt und dadurch eine Ahnung von den Beziehungen zwischen ihr und dem gleich darauf Eintretenden, während Thoas sich erst Gewißheit über den Ankommenden verschafft und darum die Ankündigung etwas länger ausspinnt, eh' er den Namen des jungen Gyges nennt (563).

Eine umständlichere Ankündigung haben wir auch am Ende des einzigen Monologs, der sich im „Rubin" findet. Assad erwartet die in den Stein verzauberte Kalifentochter. Nachdem er jenen dreimal geküßt hat, quillt eine Nebelwolke aus der Erde und dann wird die weitere Handlung von den beschreibenden Worten des Monologisierenden begleitet (625):

„In eine Wolke
Löst' er sich auf — ja, ja, in eine Wolke!
Und diese Wolke — sie verdichtet sich —
Ich seh' — ich seh' — ein holdes Angesicht,
Ich sehe sie!"

Hier gesellt sich also zu dem Monolog eine gleichzeitige Handlung, die natürlich ebenfalls zur dramatischen Verlebendigung beiträgt. Hebbel macht ziemlich oft von ihr Gebrauch, am meisten wieder in der „Genoveva". Doch muß man zwischen begleitender Handlung unterscheiden, wie sie sich im „Rubin" darstellt, und solcher, die von dem Monologisierenden ausgeführt wird. Jene läßt sich nur noch zweimal nachweisen. Zuerst in Golos Monolog am Ende des zweiten Aktes, währenddem Genoveva die Kapelle verläßt und ins Schloß geht (951). Das beschreibt Golo auch selbst, ähnlich wie im „Rubin". Dann in der „Maria Magdalene", wo man während Klaras erstem Monolog einen Choral hört, der ganz in die Stimmung hineinpaßt, in der sich die Tischlerstochter befindet. Solche Handlung ist lyrisches Stimmungsmittel und entspricht weder dem Charakter des Dramas noch der Natur des Dichters, woraus sich ihre seltene Anwendung erklärt. Die Handlung, die der Monologisierende selbst verrichtet, ist natürlich der dramatischen Wirkung sehr zweckdienlich und daher auch wünschenswert. Ich sehe ab von der Handlung am Schluß des Alleingesprächs, die wir schon früher berücksichtigten und von bedeutungsloser — die meistens

durch die Bühnenanweisung „er thut's" bezeichnet wird —, wie z. B. davon, daß Karl Licht anzündet oder daß Theobald einen Blumenstrauß, Kriemhild eine Locke emporhebt.[162]

Zunächst wenden wir uns zu den Alleingesprächen, die in ihrer ganzen Ausdehnung von einer Handlung des Monologisierenden begleitet werden. In der „Genoveva" käme hier Golos Monolog gegen Anfang des fünften Aktes in Betracht (3026). Während er spricht, hält Golo eine Tafel in der Hand, auf die er mit Unterbrechungen schreibt. Hierdurch wird die Form des Monologs ganz von selbst genetisch; wir sehen die Gedanken werden, weil sie in unmittelbarem Verhältnis zu dem Geschriebenen stehen, dergestalt, daß dieses sie erzeugt. Das wird äußerlich von Hebbel dadurch angedeutet, daß er dort, wo ein neuer Gedankengang einsetzt, ausdrücklich die Bühnenanweisung „er schreibt" gibt und einmal die an das Geschriebene angeknüpfte Reflexion mit den Worten: „Da steht's" beginnt. Anders verhält es sich mit Leonhards Monolog zu Anfang des dritten Aktes (53, 25). Auch hier wird geschrieben, aber das ist ohne jede innere Beziehung zur Handlung. Auch der Inhalt des Alleingesprächs steht in keinem Zusammenhang mit der Tätigkeit des Monologisierenden; diese bedeutet weiter nichts, als eine Charakterisierung von Leonhards Amt und könnte ebenso gut fehlen.[163] Während eines Monologs, mit dem der zweite Akt der „Julia" eingeleitet wird, zündet Valentino Lichter auf den Gueridons an, die um den Sarg herumstehen, mit dem die von Tobaldi geplante Täuschung ausgeführt werden soll. Eine Wirkung von der Handlung auf die Gedanken des Alleingesprächs, wie sie in dem angeführten Monolog Golos zutage tritt, ist auch hier nicht zu beobachten. Aber ganz so unwichtig, wie die Tätigkeit Leonhards, ist jene hier nicht. Denn sie steht doch wenigstens in einem gewissen Zusammenhang mit dem Inhalt des Monologs, da dieser sich mit dem Betrug Tobaldis beschäftigt. Außerdem gewinnt sie auch dadurch ein Verhältnis zu der gesamten Handlung, daß sie den düster grotesken Ton, auf den dieser Akt gestimmt ist, gleich zu Beginn kräftig anschlägt. In einem anderen Bedientenmonolog werden dagegen die Worte aufs stärkste durch die Handlung beeinflußt. Das ist der Fall in dem Alleingespräch Caspars in der „Schauspielerin" (160, 2) und zwar kommt hier der Teil in Betracht, der nicht Scheinmonolog ist.[164] Ja, man kann sogar sagen, daß hier die Handlung den eigentlichen Monolog bildet, während die Worte diese Handlung nur begleiten, nur unwillkürliche, von jener hervor-

gerufene Äußerungen, Interjektionen, sind. Caspar geht zu einer Kommode; die daraus folgende Bemerkung: „Die ist's! Vielleicht —". Dann versucht er, eine Schieblade herauszuziehen. Es geht nicht: „Höllenkasten!" Er stößt nach ihr mit dem Fuß: „Au!" . . . „Die Zehe verstaucht!" „Hol's die Pest!" usw. Dreimal, eigentlich sogar viermal, findet sich die im Monolog durchgeführte Handlung in der „Agnes Bernauer". In dem Alleingespräch, mit dem Herzog Ernst den dritten Akt einleitet (174, 23), ist sie von keiner besonderen Wichtigkeit. Der Herzog betrachtet abwechselnd die Bilder seiner Ahnen, auch einige Karten von Bayern, und knüpft daran seine Gedanken an, aber man kann nicht sagen, daß diese abhängig von seiner Tätigkeit sind, da er ja nur in seinem Kabinett herumgeht. In Agnes' Monolog nach der Trennung von Albrecht (210, 11) ist es gerade umgekehrt, als z. B. in dem Monolog Golos. Die Gedanken beeinflussen nämlich die Handlung, was im Monolog jedenfalls das Seltenere ist.[165] Da diese Handlung, wie in dem Monolog des Herzogs Ernst, nur in einem schnellen Wechsel des Standortes, einmal in dem Pflücken einer Blume besteht (was sie „gedankenlos" tut, d. h., die Handlung hängt hier davon ab, daß Agnes die Gedankentätigkeit ausgeschaltet hat), so hat sie weder für das Alleingespräch und noch viel weniger für die ganze Tragödie tiefere Bedeutung. Wohl aber trifft dies für die Handlung des Monologs zu, den Preising in der ersten Szene des vierten Aktes beginnt (197, 18) und in der dritten Szene (199, 1) fortsetzt. Der Kanzler hat hier ein Dokument in der Hand, das versiegelte Todesurteil, das man über die Baderstochter von Augsburg ausgesprochen hat. Er öffnet es und liest es. Diese Tätigkeit wirkt auf alle Gedanken, die er äußert. Deshalb hat Hebbel auch an dieser Stelle, so oft, wie nirgends sonst im Monolog, die Bühnenanweisung gebraucht, die bezeichnet, wo Preising das Dokument aufnimmt, wo er es liest, wo er absetzt, wo er wieder hinsieht und wo er blättert. Man lese diesen Monolog aufmerksam und man wird finden, daß diese Art des Tuns nicht von neuen Gedanken abhängig ist, sondern im Gegenteil Anlaß wird, daß sich der Monolog genetisch vor uns aufbaut.

Mit Ausnahme von „Herodes und Mariamne" und des „Gyges" wird der Monolog aller Hebbelschen Werke mehr oder minder stark durch Handlung belebt. Daß Judith in ihrem großen Monolog Zwiesprache mit ihrem Spiegelbild hält (26, 22), ist bereits erwähnt und gewürdigt worden. In dem Alleingespräch am Ende

des zweiten Aktes tritt Golo an die Kapelle heran und blickt auf den Beichtstuhl, in dem Genoveva ihre Sünden — oder was sie dafür hält — bekennt (932). In der Fortsetzung seines Monologs knüpft er an das an, was er sieht, so daß also die Handlung auf die Gedanken einwirkt und dem Monolog genetischen Charakter verleiht. Dies ist nun bei den übrigen Monologen der „Genoveva", die Handlung enthalten, nicht mehr der Fall. Entweder darum, weil sie zu kurz sind, oder weil bei den längeren die Handlung zu unbedeutend ist und in keinem Verhältnis zu dem Inhalt des Alleingesprächs steht und sie daher nicht der Anlaß für das sichtbare Entstehen der Gedanken in dem Monologisierenden werden kann. Eine Einwirkung der Handlung auf den Gedanken finden wir nur noch zweimal in der „Genoveva"; einmal an der Stelle, wo Golo einen Krug zerschmettert und darauf den Geist der Welt bittet, es mit ihm ebenso zu machen, dann in einem Alleingespräch der alten Margaretha, die sich in höchster Raserei eine Ader aufbeißt und daran den Gedanken fügt, daß sie noch lebt (2840). In den hier noch zu erwähnenden Monologen der „Genoveva" ist die Handlung nur unbedeutende Begleitung der Worte. Die Gräfin entkleidet sich, während sie spricht (1933), Edelknecht putzt einen Helm (2299), und Golo „geht unruhig auf und ab", tritt in ein Gebüsch und setzt sich auf eine Bank, Bühnenanweisungen, die dartun, daß Hebbel doch gelegentlich von seinem aufgestellten Prinzip abwich, alles dem Schauspieler zu überlassen, wovon des Näheren beim Dialog. Ein Monolog des Juden Benjamin im vierten Akt des „Diamanten" (365, 17) zeigt, wie Hebbel auch im Lustspiel den Monolog genetisch zu formen bestrebt ist.

Als ein Musterbeispiel für die genetische Gestaltung des Monologs sei hier noch das Alleingespräch des Herodes am Ende des dritten Aktes angeführt. Es ist ein Musterbeispiel, trotzdem der Gedankenstrich hier keine bevorzugte Stellung einnimmt und die Interjektion überhaupt ganz fehlt. Gerade an diesem Alleingespräch sehen wir, daß die genetische Gestaltung durch die Art und Weise, wie ein Gedanke aus dem anderen entsteht, zu einem Charakterisierungsmittel der monologisierenden Persönlichkeit werden kann. Das können wir hier gleich zu Beginn beobachten. Nachdem sich Mariamne entfernt hat, sagt Herodes:

„Wahr ist's, ich ging zu weit. Das sagte ich
Mir unterwegs schon selbst. Doch wahr nicht minder,
Wenn sie mich liebte, würde sie's verzeih'n!
Wenn sie mich liebte! Hat sie mich geliebt?"

Lauter kurze Sätze, die eben durch ihre Kürze den Zustand der Überlegung versinnlichen, der jetzt ganz von dem König Besitz ergriffen hat. Die Leidenschaft ist anfänglich ausgeschaltet. Um so charakteristischer ist es, daß Herodes aus dem Gedanken, Mariamne müßte ihm ein Vergehen verzeihen, wenn sie ihn liebte, den Zweifel an ihrer Liebe zu ihm ableitet. Etwas Neues sagt uns dies nicht; denn schon zu Anfang des Stückes wissen wir, daß es nur das sogenannte böse Gewissen ist, das Gefühl einer eigenen Verschuldung, das diesen Zweifel herbeiführt. Darum kann er ihr nicht mehr vertrauen. Auch an dieser Stelle beklagt er es, daß der Tod des Bruders — an dem er die Schuld trägt — ihm Mariamnens Herz entfremdet habe, was gar nicht der Fall ist, ihm nur so scheint.[166] Dann fährt er fort:

„Das ist gewiß! Doch, muß es darum auch
So gleich gewiß sein, daß sie mich betrog?
Die Bürgschaft, die in ihrer Liebe lag,
Ist weggefallen, aber eine zweite
Liegt noch in ihrem Stolz, und wird ein Stolz,
Der es verschmäht, sich zu verteid'gen,
Es nicht noch mehr verschmähn, sich zu beflecken?“

Hier gebiert ebenfalls ein Gedanke den anderen. Das tritt auch in der Sprache durch die Anknüpfung an die vorhergehenden Worte zutage. Herodes glaubt nicht mehr an Mariamnens Liebe, aber noch an ihren Stolz. Indessen, auch das ist nur scheinbar. Ein unbewußter Wunsch beherrscht ihn von Anfang an: Mariamne ein zweites Mal unter das Schwert zu stellen. Damit er das aber kann, muß er alles, was für ihre Treue spricht, vor sich selbst verdächtigen können. Er weiß zwar, daß sie stolz ist, aber sie weiß, was sie erwartet hätte, wäre Herodes nicht zurückgekehrt. Und den Preis, um den sie dies erfahren, kennt er nicht. Daher meint er nun:

„Zwar weiß sie's! Joseph! Warum kann der Mensch
Nur tödten, nicht die Todten wieder wecken,
Er sollte Beides können oder keins!
Der rächt sich auch! Er kommt nicht! Dennoch seh' ich
Ihn vor mir! „Du befiehlst?“ — Es ist unmöglich!
Ich will's nicht glauben! Schweig mir, Salome!“

Die lapidaren Ausrufe weisen auf das innere Kämpfen des Königs hin. Wie Klara ihren Vater vor sich sieht und ihn fragend sprechen läßt, so Herodes seinen toten Schwager. Die Apostrophe seiner Schwester, wie überhaupt der letzte Vers, gestattet einen tiefen

Blick in Hebbels Charakterisierungskunst. Herodes heißt Salome schweigen, während sich doch in ihm eine Stimme gegen Mariamne erhebt. Und wenn er ausdrücklich betont, daß er an keine Schuld von ihrer Seite glauben will, so heißt das nichts Anderes, als daß er sie doch tatsächlich für möglich hält. Das geht klar aus dem Gedanken hervor, den er aus seinem gewollten Unglauben ableitet. Er spricht einige Vermutungen aus, auf welche Art Mariamne von Joseph den anvertrauten Befehl hat erfahren können, um dann fortzufahren:

„Wir werden seh'n!
Denn prüfen muß ich sie! Hätt' ich geahnt,
Daß sie's erfahren könnte, nimmer wär' ich
So weit gegangen. Jetzt, da sie es weiß,
Jetzt muß ich weiter geh'n! Denn, nun sie's weiß,
Nun muß ich das von ihrer Rache fürchten,
Was ich von ihrer Wankelmütigkeit
Vielleicht mit Unrecht fürchtete, muß fürchten,
Daß sie auf meinem Grabe Hochzeit hält!"

Hier dient die Verbindung mit den vorangegangenen Worten, das Genetische der Darstellung, dazu, den ganzen Sophismus eines Mannes zu enthüllen, der eine Tat ausführen will, deren Niedrigkeit er wohl einsieht, die er aber doch vor sich selbst zu verteidigen sucht. Wir sehen also, wie schon vorher die Apostrophe Salomes zeigte, daß Hebbel die stilistischen Kunstmittel nicht nur äußerlich zur Erreichung einer dramatisch bewegten Sprache gebraucht, sondern auch zu innerlichen Bestandteilen der Dichtung erhebt, zur Charakterisierung der Individuen. Das zeigt sich nun in großartigster Weise noch einmal am Schluß des Alleingesprächs. Um Mariamne zu prüfen, erhält Soemus denselben Auftrag, wie vorher Joseph. Daran schließt Herodes die Worte:

„Verräth er mich,
So zahlt sie einen Preis, der — Salome,
Dann hast Du Recht gehabt! — Es gilt die Probe!"

Die neuerliche Apostrophe seiner Schwester soll uns noch einmal verdeutlichen, daß dem König das Verwerfliche seines Beginnens sehr wohl bewußt ist. Er schiebt jene vor, um eine Tat zu rechtfertigen, die seinem eigenen Schuldbewußtsein entspringt, zu rechtfertigen vor sich selbst, was einem Eingeständnis der Schuld gleichkommt.

Gerade im Monolog zeigt sich also auch deutlich, daß Hebbel

Digitized by Google

sehr wohl wußte, wie sich Charaktereigentümlichkeiten und seelische Zustände äußerlich kundtun. Noch manches lehrreiche Beispiel hierfür, wie für die genetische Durchbildung des Alleingesprächs, ließe sich anführen; ich beschränke mich darauf, vor allem auf die Monologe Golos und Klaras hinzuweisen, auf die der Rhodope und auf den Monolog Alexandras in der zweiten Szene des zweiten Aktes von „Herodes und Mariamne" (896).

Es braucht hier kaum ausdrücklich erwähnt zu werden, daß alle die Stilmittel, die geeignet sind, dem Monolog die genetische Gestalt zu verleihen, sowie diese selbst, der äußeren und damit auch der inneren rednerischen Form zugute kommen. Der von uns analysierte Monolog ist ja geradezu ein kleines rednerisches Meisterstück. Denken wir nur daran, wie auch der Redner von den Interjektionen Gebrauch macht, die seine Ergriffenheit bezeugen (oft auch bewußt von ihm angewandt werden, um die Wirkung des Gesagten zu erhöhen), wie er sich der Frage bedient, um besonders Bedeutsames einzuleiten und wie er jene nach einer Pause beantwortet, die den Gedankenstrich der Schriftsprache vertritt! Was bei ihm aber doch sehr oft Erzeugnis der Überlegung, der Berechnung, vielleicht auch des Kunstverstandes ist, das fließt in Hebbels Dramen unmittelbar aus der Phantasietätigkeit des Dichters und wird dadurch zu einem Mittel, die Eigenart von Situationen, seelischen Zuständen und Charakteren darzustellen.

b) Auch die Stellung des Monologs innerhalb des Dramas muß mit Rücksicht auf die rednerische Form des Ganzen behandelt werden. D. h., wir müssen untersuchen, ob der Ort, der ihm innerhalb des Aktes angewiesen wird und die Art seiner Verteilung auf die verschiedenen Akte dazu angetan sind, die innere rednerische Form, den Dualismus hervorzuheben, der einem jeden einzelnen Werk zugrunde liegt. Es kommt dabei also nicht mehr der Monolog an sich in Frage, sondern allein die äußere Stellung, die er in der Dichtung einnimmt, und die, wenn sie in dem genannten Sinn wirksam sein soll, selbstverständlich innere Bedeutung haben muß. Was nun die Verteilung auf die einzelnen Aufzüge anbelangt, so lautet die Fragestellung: läßt sich aus einer Übersicht über die Alleingespräche ein bestimmtes Prinzip ableiten, nach dem der Dichter einige Aufzüge hinsichtlich jener bevorzugte, andere vernachlässigte? Bei einer Beantwortung dieser Frage sind, abgesehen von den Fragmenten, auch die einaktigen Werke, also das „Trauerspiel in Sizilien", der „Michel Angelo" und das Nachspiel zur „Genoveva" nicht zu

berücksichtigen. Ferner nicht „Die Nibelungen", die als Trilogie überhaupt anderen dramatischen Gesetzen unterworfen sind und in denen die Alleingespräche mit wenigen Ausnahmen keine größere Bedeutung haben. Dann müssen aber auch noch in einer besonderen Berechnung die dreiaktigen Werke, also „Maria Magdalene", „Julia" und der „Rubin" ausgeschaltet werden, damit wir sehen, ob sich ohne sie das Verhältnis wesentlich anders darstellt. Wie nun aus der in den Anmerkungen gegebenen Tabelle ohne Weiteres erkannt werden kann,[167] ist die oben aufgestellte Frage in verneinendem Sinn zu beantworten. Sicher belegt ist nur eins: mit und ohne Berücksichtigung der dreiaktigen Werke nehmen der dritte und erste Akt die beiden ersten Stellen ein, während der zweite im ersten Fall an dritter, im zweiten aber an fünfter steht, da er von dem fünften und vierten Akt überholt wird, die bei Miteinschätzung der Dreiakter den vierten resp. fünften Platz erhalten. Dies letzte ist ohne Weiteres verständlich und bietet keinen Anlaß zu weiteren Erörterungen. Die bei der Übersicht über den zweiten Akt gewonnenen Zahlen beweisen, daß an ihm vor allem die Monologe der dreiaktigen Werke beteiligt sind. Diese Tatsache könnte ja zu einigen Schlüssen verleiten. Sie fallen aber bei näherer Betrachtung in sich zusammen. Denn wollte man sagen, in den dreiaktigen Werken seien die meisten Monologe im zweiten Akt enthalten — und dafür ließen sich mit Leichtigkeit eine Reihe von Gründen konstruieren —, so steht dieser Behauptung die „Maria Magdalene" entgegen, deren dritter Akt zwei Alleingespräche mehr aufweist als der zweite. Andererseits findet sich allerdings im zweiten Aufzug der „Judith" und der „Agnes Bernauer" kein einziger Monolog, in dem von „Herodes und Mariamne" nur einer, dagegen in dem des „Gyges" gar fünf, der so gerade in diesem Akt die größte Zahl von Alleingesprächen zeigt. Daraus folgt also, daß die Summe der Monologe in den verschiedenen Aufzügen kein richtiges Bild gibt von der Art der Verteilung auf die Akte der einzelnen Werke; um nur eins noch anzuführen: im dritten Akt der „Genoveva" erreicht freilich die Zahl der Monologe ihren Höhepunkt, aber in den beiden folgenden findet sich die gleiche Zahl. Wir sehen also, daß sich kein Grundsatz aufstellen läßt, nach dem Hebbel die Ordnung seiner Alleingespräche vornahm. Für die Stellung des Monologs und ihre Beziehung zu der rednerischen Form des Ganzen ergibt die Betrachtung der Ausbreitung der Monologe über die einzelnen Akte kein Ergebnis.

Wir sind daher allein auf die Stellung des Alleingesprächs innerhalb des Aktes angewiesen und müssen zusehen, ob es vielleicht in einzelnen Dramen der rednerischen Form durch den Ort dienstbar gemacht ist, an dem es sich befindet. Da möchte ich zunächst darauf hinweisen, daß es sich zwar selten, aber dann sehr wirksam, vor dem Abgang des Monologisierenden von der Szene findet, dort also, wo die isolierte Persönlichkeit die Bühne sofort verläßt, nachdem sie zu Ende gesprochen. Vor allem muß hier der Monolog des Pfalzgrafen Siegfried in der sechsten Szene des vierten Aktes (2824) hervorgehoben werden. Er eilt Golo in höchster Erregung nach. So wird sein Abgang das, was man gemeinhin einen effektvollen Abgang nennt. Im Effekt braucht aber durchaus nichts zu liegen, was dem poetischen Eindruck widerspricht. Minde-Pouet hat Unrecht, zu sagen, die Stellen, an denen Kleist seine Monologe angebracht hat, zeigen, daß diese nicht auf den Effekt berechnet seien.[168] Von Effekt im schlechten Sinn kann allein dann die Rede sein, wenn es dem Autor nur auf die rohe Theaterwirkung ankommt. Ist aber der augenblickliche pathetische Eindruck des szenischen Geschehens in einer sich aus dem Moment ergebenden Stimmung künstlerisch begründet, so darf man nicht mehr von Effekt sprechen mit dem üblen Beigeschmack des hohlen Theatralischen, ganz abgesehen davon — worauf noch zurückzukommen sein wird —, daß es noch die Frage ist, ob der Monolog am Anfang eines Aktes oder einer Verwandlung, wovon Minde-Pouet an der angeführten Stelle handelt, überhaupt imstande ist, einen besonderen Effekt hervorzubringen. Der mächtigen Wirkung des Abganges des Pfalzgrafen nach dem angeführten Monolog wird sich aber schwerlich Jemand entziehen können. Darin liegt der Beweis, daß wir es hier mit einem pathetischen Bühneneindruck zu tun haben, der dichterisch gerechtfertigt ist. Nicht nur durch den Schmerz und die Empörung des Grafen. Diese tragen natürlich das Ihrige dazu bei, daß uns ein stürmischer Abgang begreiflich erscheint, der ihn uns andernfalls als einen rohen Schlächter darstellte; denn er verläßt ja die Bühne, um Golo zu größerer Eile anzuspornen, d. h., ihn anzutreiben, seinen blutigen Befehl auszuführen, Weib und Kind töten zu lassen. Aber eben durch diesen Beweggrund wird der Abgang Siegfrieds zu symbolischer Bedeutung erhoben, wenn wir außerdem noch einen anderen Umstand bedenken. Während Siegfrieds Alleingespräch befindet sich Margaretha, die ihn endgültig von der Schuld Genovevas überzeugt hat, in fast leblosem Zustand auf der Bühne. Gleich

nach seinem Abgang bezeugt sie in einem Monolog, daß selbst sie durch die Tat, die sie an der unschuldigen Gräfin begangen, innerlich zerstört wurde. Indem sie dadurch dem Grafen gegenüber gestellt wird, der ohne Prüfung an die Schuld seines Weibes glaubt und ihren Tod noch beschleunigen will, hebt Hebbel die große Schuld Siegfrieds hervor. Darin, daß der nachdrucksvolle Abgang sein Vergehen und damit den Gegensatz zwischen Idee und Charakter entschieden betont, liegt die Bedeutung dieses Monologs für die Szene, wie für die ganze Tragödie.

Ähnlich verhält es sich mit dem Abgang Hagens nach dem kurzen Monolog, welcher der Szene folgt, in der Kriemhild das Geheimnis von der verwundbaren Stelle ihres Gatten verrät. Dieses Abgehen mitten im Akt ist technisch weit ungeschickter, als das Siegfrieds in der „Genoveva", das wir bereits an anderer Stelle würdigten. Denn einmal ist Hagen nicht in einem Zustand des Affekts, vielmehr stellt er mit zynischer Kälte fest, daß Kriemhilds Gatte jetzt nur noch ein Wild für ihn sei, so daß er nicht erregt von der Bühne stürzt, sondern geht, in der ganzen schroffen und starren Art, die ihm eigen ist. Dann treten nach seinem Fortgang zwei neue Personen auf. Das wirkt, wie bereits hervorgehoben, immer gemacht, und muß hier einen geradezu marionettenhaften Eindruck hinterlassen und macht es auch tatsächlich. Die eiserne Würde, mit der sich Hagen entfernt, tut auch nicht das Geringste — was ein leidenschaftliches Forteilen sehr wohl vermag —, das Undramatische dieses Abgehens und Auftretens wenigstens zu einem Teil zu verwischen. Aber im Gegensatz zwischen Hagen und dem Auftretenden liegt gerade das Moment, das seinem Abgehen die innere Bedeutung gibt. Er geht fort, um den zweiten Betrug in die Wege zu leiten, der die Jagd und damit Siegfrieds Tod veranlassen soll. Gleich nach ihm erscheint der Kaplan, der auf Christus deutet. Dadurch wird auch an dieser Stelle in rednerischer Weise der Gegensatz hervorgehoben, welcher der Trilogie zugrunde liegt.

In ihrem dritten Teil geht auch Kriemhild einmal nach einem Monolog ab (2806). Auch dieses Abgehen dient zur Herausarbeitung des Dualismus, auf dem die ganze Tragödie gegründet ist. Nur steht der Abgang, der diesmal wieder in stürmischer Erregung vor sich geht, nicht im Gegensatz zu etwas Folgendem, sondern zu etwas unmittelbar Vorhergegangenem. Etzel hat Kriemhild erklärt, daß er nicht Verrat und Hinterlist dulde, daß er die Burgunden, wenn sie nicht mehr als Gäste an seinem Hof weilten, bekriegen wolle.

Davon aber will sie nichts wissen und darum geht sie jetzt, eine Tat vorzubereiten, die ihren zweiten Gatten gegen ihre Brüder und ihre Sippen so aufbringen muß, daß er sie nicht mehr schonen wird. Sie, die Christin, zeigt sich als Heidin, die schrankenlos ihrem Rachedrang folgt, während der heidnische König dem Sittengesetz, wenn auch nicht nahe, so doch sehr viel näher steht, als seine Gattin. Der Entschluß der Hunnenkönigin bei ihrem Abgang betont diesen Gegensatz zwischen Christen- und Heidentum und deutet so hin auf die innere rednerische Form der Trilogie.[169]

Zwei weitere Stellen stehen in keinem so scharf betonten Zusammenhang mit der inneren Handlung. Das eine Mal, im „Gyges", handelt es sich sogar nur um ein rein technisches Auskunftsmittel. Der Sklave Thoas muß „sich zurückziehen", wie die Bühnenanweisung vorschreibt (was aber einem Verlassen der Szene gleichkommt), damit uns der auftretende Gyges im Monolog den seelischen Zustand offenbaren kann, den er aus dem Gemach Rhodopens mitgebracht hat (566). Und wenn Benjamin in dem großen Monolog des ersten Aktes den Diamanten verschluckt (328, 33) und gleich darauf abgeht, so läßt sich auch daraus keine innere Beziehung zum Ganzen ableiten. Beide Fälle seien nur als letzte Beispiele für die Erscheinung erwähnt, daß jemand nach einem Alleingespräch innerhalb des Aktes die Bühne verläßt.

Im März des Jahres siebenundfünfzig schreibt Hebbel an Uechtritz (Br. VI, 7, 8): „Im Drama ist mir zu Muth, als ob ich mit bloßen Füßen über ein glühendes Eisen ginge; um Gottes Willen nur kein Aufenthalt; was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache." Dieser Ausspruch ist von Düsel auf den Monolog gedeutet worden. Er weist darauf hin, daß er durch Lessing, Goethe, Schiller und Kleist zunichte gemacht würde, da alle vier Dichter den Monolog vorzugsweise in den vierten (Lessing, Schiller, Goethe) und fünften (Kleist) Akten ihrer Werke anwenden.[170] Das ist nun offenbar eine ganz verkehrte Definition. Denn abgesehen davon, daß die Briefstelle selbst nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür bietet, daß Hebbel auf den Monolog zielte, hätte Düsel nicht nur die Kenntnis des Hebbelschen Dramas, das von dem Monolog in den letzten Akten zwar nicht vorzugsweise, aber doch Gebrauch macht, sondern auch die der von ihm angeführten Dichter vor der Behauptung bewahren sollen, der Monolog stelle einen Aufenthalt in der Entwicklung der dramatischen Handlung dar. Er tut das bei dem wahren Dramatiker allermeistens selbst

dann nicht, wenn er nicht zum folgenden überleitet, d. h. wenn er nicht den Anstoß zu neuer Handlung gibt, sondern nur die Wirksamkeit zur Anschauung bringt, die voraufgehendes Geschehen auf die isolierte Persönlichkeit ausübt. Und enthält er gar den Keim zu weiteren Ereignissen, so ist es schlechterdings unverständlich, wie man dann noch von seiner retardierenden Eigenschaft oder Ähnlichem reden kann. Wir können dies zum Beweise natürlich nicht auf die von Düsel genannten Dramatiker eingehen, sondern müssen uns auf Hebbel beschränken. Und mit Rücksicht auf den Zusammenhang wählen wir dazu jene Monologe, die am Ende eines Aktes oder einer Szene, der eine Verwandlung folgt, stehen und die, eben vermöge ihrer Stellung, die Meinung erwecken können, als dienten sie nur als bequemer Abschluß, während sie in den meisten Fällen wirksame Bestandteile der Handlung ausmachen.

Drei Arten von Schlußmonologen, wie wir diese Klasse von Alleingesprächen wohl nennen können, lassen sich unterscheiden: solche, die das Ergebnis des Voraufgehenden sind, solche, die neue Handlung in Fluß bringen und endlich solche, die beide Arten umfassen. Das der ersten wird uns sogleich zeigen, daß auch von dem zusammenfassenden Monolog nicht als von einem Aufenthalt in der dramatischen Entwicklung geredet werden kann. Es ist der Monolog Golos am Ende der fünften Szene des dritten Aktes (1186), nach welcher der Vorhang fällt. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß dieser Monolog zusammengedrängt die Summe all des Schmerzes und der Verzweiflung enthält, die Golo bisher in sich erlebt, und welch dramatisches Leben ihn andrerseits auszeichnet. Die Entwicklung Golos ist ja das Thema der Genoveva. Daher ist jede seiner Äußerungen, da mit jeder die Entwicklung seines Charakters fortschreitet, als Fortschritt der Handlung anzusehen, mag diese auch, soweit sie auf äußeren Geschehnissen beruht, nicht davon berührt werden. Gehemmt wird aber auch sie nicht durch dieses Alleingespräch, ja, wenn wir an die Bedeutung des Gedankenstrichs in Vers 1194 denken, der Golos Entschluß bezeichnet, Genoveva in seinen Besitz zu bringen, so wird sie sogar gefördert. Doch darf dies nicht dazu verführen, in Golos Monolog einen solchen der zweiten oder besser der dritten Art zu sehen, denn wirklich ausgesprochen wird sein Entschluß nicht, vielmehr ist er nur ein Keim, der erst durch die Nachricht von Siegfrieds Erkrankung mächtig emporschießt.

Wohl aber ist der Monolog Margarethas am Ende des vierten

Digitized by Google

Aktes (2909) zu der zweiten Klasse zu rechnen. Er enthält die Beziehung auf die Zukunft: nachdem der Geist Dragos verschwunden ist, der ihr verkündet hat, daß sie nur ein Werkzeug in der Hand Gottes ist, will Margaretha dieses Werkzeug auch im vollen Umfang sein und die sieben Jahre, die ihr gelassen sind, gebrauchen, um Frevel auf Frevel zu häufen. Dieser Monolog steht in unmittelbarer Verbindung mit dem „Nachspiel“, in dem die sieben Jahre abgelaufen sind und das durch ihn fest an die eigentliche Tragödie geknüpft ist.

Auch für die dritte Art bietet die „Genoveva“ ein Beispiel in einem Monolog, der einen Akt beschließt. Golos Alleingespräch am Ende des zweiten Aufzugs (922) zeigt in seinem ersten und weitaus größten Teil, wie sein Monolog bei Ankunft des Ritters Tristan, die Wirkung des Voraufgegangenen und auch des gegenwärtigen Augenblicks, wo ihn der Anblick der beichtenden Gräfin in verzückten Rausch versetzt. In den letzten Versen aber, mit denen er sich an Genoveva wendet, leitet er zum dritten Akt, ja unmittelbar zu dem eben erwähnten Monolog V. 1186 über. Er legt die Entscheidung in die Hand Genovevas, weil er weiß — auf das mehr oder weniger Bewußte oder Unbewußte dieser Erkenntnis kommt es nicht an —, daß sie niemals einen solchen Befehl geben wird. Dadurch enthüllt er uns, daß er gar nicht gewillt ist, seiner Leidenschaft in irgend einer Weise aus dem Wege zu gehen, was bereits hervorgehoben wurde.

Gerade dieser Monolog gibt uns Gelegenheit, bevor wir uns zu den weiteren am Ende eines Aktes oder einer Szene stehenden wenden, auf einen anderen Punkt aufmerksam zu machen, der die Wirksamkeit des Alleingesprächs am Ende des Aktes betrifft. Düsel behauptet nämlich nicht nur, daß jenes einen Aufenthalt im Drama darstelle, sondern er meint auch,[171] daß es für den „einsichtsvollen Dramatiker“ als Aktschluß keine besondere Lockung haben könne; „denn jede Entwicklungsreihe verlangt zum Schluß den stärksten und lebendigsten Effekt, und den vermag eine Dialog- oder Ensembleszene natürlich viel besser zu liefern, als ein Alleingespräch“. Das scheint mir nun durchaus nicht natürlich zu sein, genau so wenig, wie Minde-Pouets gegenteilige Behauptung, der Monolog am Ende des Aktes sei auf den Theatereffekt berechnet. Der eine begeht den Fehler, daß ihm Effekt gleichbedeutend ist mit dem rohen, nur die sinnliche Schaulust befriedigenden Eindruck, der andere vergißt, daß es bei dem Abschluß eines dramatischen Ge-

schehens nicht auf die theatralische Wirkung ankommt — die allerdings von Ensemble- und Dialogszenen besser geliefert werden kann —, sondern auf die innerlich dramatische, die, wenn sie mit künstlerischen Mitteln erzielt wird — und sie kann es nur mit solchen —, immer auch einen innerlich packenderen Effekt zuwege bringt, als eine noch so von äußerem Leben strotzenden Ensembleszene. Natürlich soll durchaus nicht geleugnet werden, daß auch diese am Abschluß innerlich dramatisches Leben ausatmen kann. Der Dialog zwischen zwei Personen ist dazu in noch höherem Grad imstande. Dann gibt es auch zweifellos in der Handlung begründete Momente, die einen Monolog am Aktschluß verbieten. Aber dann, wenn das Individuum vor einer Tat steht, die es zu begehen zaudert, und nach der doch alle seine Sinne hindrängen, oder wenn diese Tat geschehen ist, bringt zweifellos der Monolog am Aktschluß die größte innere Wirkung hervor. Der Aktschluß stellt naturgemäß eine bedeutsame Stufe in der Entwicklung dar, welche die Art der Beziehung genommen hat, in der das Individuum zu der und der Tat steht. Gerade dann aber haben wir ein besonderes Interesse, einen Einblick in die Seele des Helden zu erhalten. Würde z. B. das zuletzt betrachtete Alleingespräch fehlen, würde also der zweite Akt der „Genoveva“ mit der lebhaften Dialogszene schließen, an welcher der Jude und die ganze Dienerschaft beteiligt sind, so könnte ein geschickter Regisseur sich noch so viele Mühe geben, aus ihnen die letzten Wirkungen herauszupressen, der Gesamteindruck würde doch nur schwach sein, weil uns etwas fehlt, nämlich der Einblick in den Zustand, der durch den Juden in Golo wachgerufen ist. Dieser Mangel wird durch den Monolog beseitigt, und Hebbel hat ein Recht, gerade mit ihm den Akt zu schließen, weil hier eine entscheidende Etappe in Golos Entwicklung erreicht ist, die unsere Spannung auf das Folgende in höchstem Maß erregt hat. Eine Ensembleszene reißt uns im Augenblick mit, übertäubt aber jede tiefere Einfühlung. Der Monolog, der uns in die Seele des kämpfenden Menschen hineinblicken läßt, weckt jeden Nerv zum Miterleben. Dies ist mit dem Fallen des Vorhangs nicht beendet, sondern hält an bis er sich wieder hebt, so daß wir innerlich auf denselben seelischen Zustand gestimmt sind, mit dem uns der Held in dem neuen Akt entgegentritt. Wir werden das noch bei der Übersicht der Schlußmonologe in einzelnen Fällen nachzuweisen haben. Vorher möchte ich noch das einschränken, was ich oben über das Verhältnis der Ensembleszenen zur theatralischen Wirkung

bemerkte. Innerer und äußerer Effekt sind eigentlich überhaupt nicht voneinander zu trennen. D. h., wohl verstanden, nicht, daß eine innere Wirkung vorhanden ist, wenn der äußeren Genüge geschehen ist, wohl aber ist das Umgekehrte der Fall, abgesehen davon, daß es immer stumpfe Seelen geben wird, die das innere dramatische Leben nicht spüren und die deshalb auch von dem äußeren Eindruck nicht befriedigt sind. Wird also der innere dramatische Eindruck am Aktschluß sehr oft am besten durch das Alleingespräch erzielt, so gilt dies auch von dem äußeren. Fast nie ist der lauteste Eindruck auch der am tiefsten gehende. Wie der künstlerisch tätige Rezitator ein Wort, das er besonders hervorzuheben wünscht, nicht mit erhobener Stimme spricht, sondern es von dem vorhergehenden durch eine kleine Pause trennt, um es darauf mit etwas bedeckterem Ton leise abklingen zu lassen, so kann auch der Dramatiker eine ähnliche Wirkung erzielen, wenn er nach einer sehr bewegten Ensembleszene den Helden einen Monolog halten und darauf den Vorhang fallen läßt. Das, was in diesem Fall betont werden soll, ist nicht der Inhalt des Monologs, sondern die durch die Dialogszene emporgetauchte Stimmung des Helden. Das geschieht aber am besten durch den Monolog. Durch ihn schwillt die Handlung allerdings nicht an, sondern flutet im Gegenteil ab. Dadurch aber, durch den Kontrast, bringt er auch eine große äußere Wirkung hervor. Außerdem dadurch, daß dieses Schwächerwerden des äußeren Vorgangs (was dem Sinkenlassen der Stimme entspricht) den Gehalt der Stimmung des isolierten Individuums plastisch zum Ausdruck bringt. Ein Beispiel aus der „Genoveva“ möge dies erläutern. Wie der zweite und vierte so endigt auch der dritte Akt der „Genoveva“ mit einem Monolog (1980). Wir haben seine dialektische Sprache bereits in dem Abschnitt gewürdigt, der Hebbel mit Lessing vergleicht. Hier kommt es uns auf Folgendes an: dem Monolog geht die Szene voraus, in der Genovevas scheinbarer Ehebruch erwiesen wird. Sie schließt damit, daß Golo befiehlt, man solle die Gräfin in den Turm bringen, worauf alle, außer ihm, abgehen. Der Abgang der Dienerschaft mit der unglücklichen Frau hätte ein sehr lebhaftes äußeres Schlußbild gegeben, und trotzdem hat Hebbel gefühlt, daß der innere Effekt, der von einem solchen Ende zweifellos ausginge, doch dadurch beträchtliche Einbuße erleiden würde, daß in dem Zuschauer ein Gefühl des Unbefriedigtseins zurückbliebe. Wäre Genoveva die Heldin, so könnte der Aufzug tatsächlich mit ihrer Gefangen-

nahme schließen. Wir wüßten dann, welcher qualvollen Zeit sie entgegenginge. Ihr Schicksal, das bestimmt ist, den befleckten Ball der Erde von tausendjähriger Sünde zu reinigen, würde uns erheben. Damit würde sich also der äußeren Wirkung auch die innere hinzugesellen. Nun ist aber Golo der Held; er begehrt Genoveva, und um das Ziel seiner Leidenschaft endlich zu erreichen, hat er den Betrug eingeleitet. Nachdem sein schändlicher Plan geglückt ist, wollen wir wissen, welchen Eindruck dies auf ihn selbst hervorgebracht hat; denn wir fühlen, daß dieser besonderer Art sein muß, weil wir ja längst erkannt haben, daß Golo kein von Natur verderbter Mensch ist, sondern durch Leidenschaft in das Verbrechen hineingehetzt wird. Hebbels weiser Kunstverstand trägt dem wohl Rechnung. Nachdem die Dienerschaft abgegangen ist, wendet sich Golo gegen Dragos Leichnam, wodurch von selbst eine kurze Pause entsteht und spricht dann sein Alleingespräch. Gegen das Vorhergehende zeigt dieser Monolog sehr viel weniger äußeres Leben. Trotzdem oder — wenigstens zum Teil — gerade deshalb ist seine Wirkung um so größer. Welch ein Kontrast zwischen der Dialogszene und dem Alleingespräch! Dort ein lärmendes, wirres Durcheinander, das nur die Autorität Golos zu bändigen vermag, hier ein Mann, der ungeheure Schuld auf sich geladen, der diese Schuld, aber auch das Bedürfnis fühlt, sich vor sich selbst zu verteidigen und der starr und kalt, an der Leiche des durch sein Vergehen ums Leben Gekommenen, die wahnwitzigen Sophismen vor sich hinredet, um die Stimme seines Gewissens zu betäuben. Dieser Kontrast zeigt uns den Dramatiker und zeigt uns den Redner Hebbel. Denn wer vermöchte sich der rednerischen Wirkung dieses Schlußmonologs zu entziehen, trotz seines zerreibenden sprachlichen Charakters! Einmal die innere Beredsamkeit, die sich darin zeigt, daß Golos Worte den Gegensatz zwischen Charakter und Idee unterstreichen und ferner darin, daß sie uns den in ihm wirksamen Dualismus vor Augen führen. Dann aber auch die äußere Beredsamkeit, die nicht in der Sprache, wohl aber in dem Bild zum Ausdruck kommt, das durch diesen Monolog dargestellt wird. Es liefert einen Beweis von Hebbels plastisch schauender Phantasie. Golo an der Leiche Dragos — so heißt dieses Bild, das unser Empfinden tiefer aufwühlt, als Pilotys Antiquitäten besitzender Wallenstein. Hier haben wir einen Dichter, der, wie Conrad Ferdinand Meyer, über die bedeutende rhetorische Gebärde verfügt, die er, wie dieser, mit ethischem Gehalt zu füllen weiß.[172] Er enthüllt sich hier zum

Teil auch in dem Moment, in dem die auseinandergesetzte innere Beredsamkeit dieses Monologs liegt.

Der Monolog Golos gehört zu der ersten Klasse der Schlußmonologe. Aber trotzdem wird man nach dem Gesagten nicht behaupten wollen, daß er die dramatische Entwicklung hemme. Auch von den übrigen dieser Klasse zuzuzählenden läßt sich das nicht sagen. Zuerst kommen da die wenigen Worte in Betracht, mit denen Delia den dritten Akt der „Judith" schließt (45, 32): „Weiter haben sie keinen Trost für mich, als daß sie sagen: Er, den ich liebte, sei ein Sünder gewesen." Die Worte greifen auf das Vorhergehende zurück, wo Delia selbst erzählt, daß ihr Mann umgebracht sei. Durch die Kürze dieses Monologs wird die Frage nach dem Aufenthalt, den er der dramatischen Entwicklung entgegenstellen könnte, von vornherein hinfällig, abgesehen davon, daß Delias Wort auch Bezug auf Judith hat. Die Wirkung des Monologs beruht auf ähnlichen Umständen wie die des vorher besprochenen, beruht vor allem auf dem Kontrast. Auf dem Kontrast zwischen der von einer erregten Volksmasse überfluteten Szene und der, die sich den Augen des Zuschauers darbietet, als jene sich, wie die Bühnenanweisung ausdrücklich vorschreibt, „zu verschiedenen Seiten" zerstreut hat und Delia allein auf der Bühne bleibt. Auch hier liegt in dem Überfluten die äußere Wirkung. Wie am Ende des dritten Aktes der „Genoveva" wird aus dem Abfluten die völlige plastische Erstarrung, das Bild: während vorher der Rhythmus der Vermittler des künstlerischen Eindrucks war, tritt an seine Stelle jetzt der Raum, ganz so, wie bei Meyer, wenn es z. B. am Schluß seiner Novelle „Die Hochzeit des Mönchs" von Dante heißt:[171] „Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg."

Eine Reihe von Schlußmonologen, die auf das Vorhergehende zurückgreifen und die sich vor einer Verwandlung der Szene befinden, sind von untergeordneter Bedeutung, ohne jedoch die Handlung aufzuhalten. Da ist im „Diamanten" der Monolog Barbaras am Ende der fünften Szene des ersten Aktes, der bereits als ungeschickter Expositionsmonolog bezeichnet wurde, da ist in demselben Stück ein größeres Alleingespräch Benjamins am Ende der fünften Szene des fünften Aktes (386, 18), das in nicht viel anderem Ton gehalten, wie die vorhergehende Szene, wenn auch etwas karikierter und daher — vor allem auch wegen seiner Länge — nicht sonderlich wirksam ist. Und da ist endlich ein Monolog von wenigen

Worten in der „Schauspielerin“, in dem Eduard eine Tatsache feststellt (162, 23), deren Bedeutung für das Fragment gebliebene Stück sich nicht nachweisen läßt.

Anders verhält es sich mit dem Alleingespräch Caspar Bernauers in der zwölften Szene des ersten Aktes (147, 24). Die Ruhe des sich mit gelehrten Dingen beschäftigenden Baders und Chirurgen ist gegenüber der lächerlichen Lebhaftigkeit Knippeldollingers dramatisch sehr wirksam. Außerdem charakterisiert sie nicht nur Caspar selbst, sondern auch den ganzen Ton, auf den das Leben im Baderhause gestimmt ist. Daß Hebbel gerade zum Schluß dieser Szene nachdrücklich auf diesen Ton aufmerksam macht, ist wieder ein Zeichen für seinen einsichtigen Kunstverstand. Denn es ist für das Verständnis der dritten Szene des zweiten Aktes (162, 28), die zunächst im Hause Caspars spielt, erforderlich, daß wir die hier herrschende Atmosphäre in uns eingesogen haben. Auch die drei auf das Vorhergehende zurückgreifenden Schlußmonologe der „Nibelungen“ sind künstlerisch begründet, ohne freilich jene innere Wirkung zu besitzen, wie die Alleingespräche Golos. Da ist der Monolog Kriemhilds am Ende des vierten Aktes von „Siegfrieds Tod“ (2271). Hier leiht sie ihrem Schmerz Worte, daß Siegfried zur Jagd gezogen ist, und ihrer Reue, daß sie Hagen das Geheimnis seiner verwundbaren Stelle anvertraut hat. Der qualvolle Aufschrei, den dieser Monolog darstellt, ist begründet durch die vorhergehenden kurzen Gespräche mit ihren Brüdern und mit Frigga; denn die Tatsache, daß jene zu Hause bleiben und nicht mit auf die Jagd ziehen, sowie das unheimliche Wesen von Brunhilds Amme, deren Erscheinen übrigens recht unmotiviert ist — es ist von Hebbel wohl als symbolische Andeutung des kommenden Unheils gedacht —, müssen die bangen Ahnungen verstärken, die Siegfrieds Gattin hegt, und gewaltsam zur Äußerung ihrer Gefühle drängen.

Als ein Ausdruck der Freude ist Volkers Monolog in der sechsten Szene des zweiten Aktes von „Kriemhilds Rache“ (3690) aufzufassen und gerechtfertigt. Das wurde bereits bei der Besprechung des Reflexionsmonologs betont, wo auch die innere Berechtigung des letzten der Schlußmonologe in den „Nibelungen“, Kriemhilds Alleingespräch in der fünften Szene des dritten Aktes (3985), erwiesen wurde. Beide Alleingespräche befinden sich in Szenen, die einer Verwandlung vorausgehen. Ihre Bedeutung als Schlußmonologe erscheint darin, daß in beiden — bei Kriemhild

allerdings nicht ohne leisen Zweifel — eine Tatsache als sicher hingestellt wird, die nicht eintritt. Beide sind aber sehr bedeutsam für die Handlung: der Bund zwischen Giselher und Gudrun wird nie geschlossen werden und Rüdeger wird den Kriemhild geleisteten Schwur halten müssen. Während diese sich täuscht, wenn sie meint, Etzel werde ihre Pläne nicht durchkreuzen.

Von den Schlußmonologen der ersten Klasse, die einen Akt beendigen, sind endlich noch das Alleingespräch des Herodes am Ende des ersten Aktes (677) zu erwähnen und das Hierams ebenfalls am Ende des ersten Aktes (469). Beide sind als Äußerungen der Freude über ein erreichtes Ziel begründet; beiden aber wird der Grund dieser Freude zum Verderben werden.[174] In dem dadurch zum Ausdruck gelangenden Gegensatz zwischen dem Wesen eines Ereignisses und den Gefühlen, die es erregt, liegt die rednerische Wirkung beider Monologe. Durch diese schließen sie eben die ersten Akte eindrucksvoll ab, um so mehr, als der genannte Gegensatz für den weiteren Verlauf beider Werke eine bedeutsame Rolle spielt.

Der Monolog, mit dem Hieram den zweiten Akt des „Moloch" beschließt (978), eröffnet die noch zu würdigende Reihe der Monologe, die der zweiten Klasse angehören. Daß sie, die zum Folgenden überleiten, die Handlung nicht aufhalten, sondern fördern, ist selbstverständlich. Ich kann mich daher hier kürzer fassen. In Hierams Alleingespräch geschieht die Überleitung dadurch, daß er den Entschluß ausspricht, jetzt das Buch zu schreiben, mit dem er die Barbaren in alle Ewigkeit beherrschen will und das, wie aus den Aufzeichnungen zum dritten Akt ersichtlich ist (252, 12), schon in diesem von Wichtigkeit werden sollte. Von hoher Bedeutsamkeit für die Handlung ist der Monolog, mit dem Buonarotti den ersten Akt des „Michel Angelo" zu Ende führt; denn hier faßt er den Entschluß, seinen Jupiter auf dem Kapitol begraben zu lassen, dessen Entdeckung im zweiten Akt, samt den Gesprächen, die sich daran knüpfen, eben dessen Handlung ausmachen. Eine besondere Stellung nimmt der Monolog, mit dem der zweite Akt des „Gyges" ausgeht (884), dadurch ein, daß der junge Grieche in ihm einen Entschluß faßt, der später nicht ausgeführt wird. Nichtsdestoweniger muß man auch ihn zu den Monologen der zweiten Klasse rechnen, da man ja in dem Augenblick, wo er gehalten wird, unmöglich wissen kann, daß der Entschluß später vereitelt wird.

Hieran reihen sich die Alleingespräche, die Ergebnis des Vorher-

gehenden sind und zugleich zu dem Folgenden überleiten. Der Monolog Klaras am Ende des zweiten Aktes von „Maria Magdalene“ ist in seiner ersten Hälfte Ausfluß der voraufgegangenen Unterredung mit dem Sekretär, in der zweiten leitet er zum dritten Akt hinüber. Klara beschließt, Leonhard anzuflehen, sie zu heiraten. Herodes' Monolog am Ausgang des dritten Aktes (1915) ist bis Vers 1947 Folge seines Gesprächs mit Mariamne, von dort leitet er neue Geschehnisse ein. Der König leiht hier der Überzeugung Worte, sein Weib zum zweiten Mal unter das Schwert stellen zu müssen. Aus der „Genoveva“ ist hierher noch das Alleingespräch Katharinas am Schluß der fünften Szene des fünften Aktes (3203) zu zählen. Es ist zuerst Ausdruck ihres Entsetzens über den eben fortgehenden Golo und über sich selbst, dann stürzt sie fort, um sich im Brunnen zu ertränken. Dies greift nun allerdings nicht sonderlich tief in die folgende Handlung ein, wird nur von Caspar erwähnt (3470), muß aber doch aus diesem Grunde hier angeführt werden. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Monolog Albertos, der in der „Julia“ die vierte Szene des ersten Aktes beschließt (135, 18). Zuerst besteht er aus Reflexion, welche die Folge von Tobaldis Hartherzigkeit gegen seine Tochter ist. Dann faßt er einen Entschluß, dessen Art wir aber nicht erfahren und von dem wir auch später nichts mehr hören. Und endlich ist hier noch das Alleingespräch Eugeniens anzuführen, mit dem der erste Akt der „Schauspielerin“ schließt (173, 27). Auch hier sind die ersten wenigen Worte Resultat ihrer voraufgegangenen Unterredung mit Eduard, während der letzte Satz: „Herr von Horst — jetzt hab' ich die Antwort für Sie!“ auch auf zukünftige Handlung deutet.

Wie diese Beispiele lehren, ist es durchaus nicht richtig, daß der Monolog „im Großen und Ganzen ... eher der Ruhe und dem Beharren gerecht wird“,[175] auch er kann, wie der Dialog, Vehikel des dramatischen Fortschritts sein. Die weitaus größte Mehrzahl der von uns angeführten Schlußmonologe hat dies unzweideutig dargetan. Und die Würdigung der Monologe, die sich innerhalb eines Aktes befinden, würde, abgesehen von einer Anzahl von Brückenmonologen, dasselbe Ergebnis liefern und hat es schon getan; denn die von uns nachgewiesene künstlerische Berechtigung der Reflexionsmonologe sagt genau dasselbe. Und was die Wirkung des Schlußmonologs betrifft, so übertrifft sie sehr oft die des Aktschlusses durch Ensemble- oder Dialogszenen, namentlich in den Monologen, denen auch als Reflexionsmonologen hervorragende dramatische Bedeutung

zukommt. Aber auch dort, wo der Monolog mit der Reflexion gar keinen Anstoß zu neuem Handeln gibt, kann er einen größeren dramatischen Eindruck erwecken, als wenn der Vorhang über eine von Massen bewegte Szene fällt. Golos Alleingespräch am Ende des dritten Aktes hat dies vor allem gezeigt. Und wenn sich auch eine Reihe der erwähnten Monologe nicht an innerem und darum auch an äußerem Effekt mit den eben angeführten messen kann, so muß doch hervorgehoben werden, daß der Monolog den vorher erhaltenen Eindruck niemals abschwächt, sondern zum mindesten zu dessen Erhaltung beiträgt. Selbst Barbaras überflüssiges Alleingespräch vermag der Nachwirkung der vorhergegangenen Ereignisse und Gespräche nicht zu schaden.

Die rednerische Wirkung eines Monologs, der sich zu Beginn eines Aktes oder einer Verwandlung befindet, ist sehr viel geringer als die der vorher besprochenen. Ein besonders theatralischer Effekt kann durch ihn überhaupt nicht hervorgebracht werden, so daß man dem Dichter, der einen Akt mit einem Alleingespräch einleitet, dafür auch dann keinen Vorwurf machen kann, wenn man unter Effekt nur den rohen, die Schaulust befriedigenden Theatereffekt versteht.[1]

Bei Hebbel sind die Anfangsmonologe zum mindesten zur Hälfte Einleitungsmonologe. Diese sind bereits bei den Brückenmonologen zur Sprache gekommen, und auch die, die dort nicht eingereiht wurden, weil sie entweder expositionelle Bestandteile enthielten oder innerlich vertieft waren und deshalb zu den Reflexionsmonologen gerechnet werden mußten, haben allermeist nicht betonenden, sondern einführenden Charakter. Das hindert natürlich durchaus nicht, daß sie zur Kennzeichnung der Monologisierenden oder für die Handlung und ihren Verlauf notwendig sind. Dennoch zeigt sich auch hier in Hebbel der Dichter, der rednerisch zu wirken sucht. Nur daß hier der rednerische Eindruck nicht durch den Monolog selbst erzielt wird, auch nicht — wie es bei den Schlußmonologen geschah — durch den Kontrast zwischen ihm und dem Vorhergehenden, sondern durch den Gegensatz, in dem er zu dem Folgenden steht. Dieses bringt die Steigerung des dramatischen Tones. Zu diesen Monologen gehören in der „Genoveva“ das Alleingespräch der alten Margaretha zu Beginn der sechsten Szene des vierten (2502) und Golos Monolog am Anfang der siebenten Szene des fünften Aktes (3365). Beide sind Monologe, die das isolierte Individuum bedeutsam charakterisieren, beide sind durch ihren genetischen Aufbau von echtem dramatischen Leben

erfüllt, beide stehen aber an Energie der dramatischen Spannung den folgenden Dialogszenen nach: das Gespräch zwischen Siegfried und der alten Hexe, in dem die unselige Verblendung des Pfalzgrafen zutage tritt und Genovevas Tod beschlossen wird, wie auch der Dialog zwischen Golo und Balthasar, in dem jener diesem, den er für den Henker der Gräfin hält, seine eigene Schuld entgegenschleudert und ihn dann niederhaut, bezeichnen ein nachdrückliches Wachstum des dramatischen Tones gegenüber den Reflexionen Margarethas und Golos, so wirksam diese auch an und für sich sind. Genau dasselbe gilt von Leonhards Monolog zu Beginn des dritten Aktes von „Maria Magdalene" (53, 26), der nur eine Vorstufe zu seiner Roheit und Gemeinheit darstellt, die sich ganz in der folgenden Szene zwischen ihm und Klara entfaltet, und von dem Karls zu Anfang der mit der siebenten Szene eingeleiteten Verwandlung (62, 18). Er reicht mit seinem spöttisch bitteren Ton auch nicht entfernt an die tragische Wucht des Folgenden heran. Preisings Monolog zu Beginn des vierten Aktes (197, 18) schlägt zwar einen gewichtigen Ton an, kann aber doch nicht mit dem Eindruck wetteifern, den seine unmittelbar darauf einsetzende Unterredung mit dem Herzog hinterläßt, zumal er durch die zweite Szene unterbrochen wird, wodurch eigentlich sein Charakter als Anfangsmonolog aufgehoben wird. Der fünfte Akt der „Agnes Bernauer" beginnt ebenfalls mit einem Monolog (216, 19), aber sein Eindruck ist noch viel schwächer, als der der bisher genannten und wird fast von dem Folgenden erdrückt, wo Agnes noch einmal zur Lenkerin ihres Geschickes gemacht wird. Eine Stellung für sich nimmt der Anfang des zweiten Aktes vom „Gyges" ein, weil er mit zwei Monologen anhebt (554, 567). Thoas zieht sich nach seinem Monolog zurück. Dann tritt Gyges ebenfalls mit einem Alleingespräch auf. Dieses verwischt durch seine lyrisch-schwüle Stimmung den Eindruck vollständig, den die Worte des Sklaven hinterlassen haben — woraus erhellt, daß die künstlerische Gestaltung zwei in dieser Weise wie hier aufeinanderfolgende Monologe nicht gestattet —, während es selbst nur ein Präludium zu dem inhaltschweren Gespräch zwischen Gyges und Kandaules bildet.

Bemerkenswert ist Gyges' Monolog noch deshalb, weil er zwar am Anfang des Aktes steht, aber ihn doch nicht einleitet. Daß jemand mitten im Akt mit einem Monolog auftritt, ist bei Hebbel sehr selten. Das erklärt sich eben aus technischen Gründen. Wo er aber doch einmal von dem Monolog dieser Art Gebrauch macht,

Digitized by Google

erzielt er auch wieder eine rednerische und dramatische Wirkung stärkster Kraft: nachdem Mariamne zum Tod geführt worden, tritt nach einer Pause, wie bereits erwähnt, Salome auf (3116), um ihre Genugtuung über die Verurteilung der Schwägerin zu äußern. Hierdurch wird anschaulich der Gegensatz zwischen der stolzen Mariamne und der kleinlichen, eifersüchtigen Salome hervorgehoben, ein Gegensatz, der von dem Dichter mit weiser künstlerischer Absicht gerade in dem Augenblick betont wird, wo jene in den freiwillig gewählten Tod geht.

Von den einleitenden Monologen seien noch die wenigen Worte Kriemhilds zu Beginn der dritten Szene des ersten Aktes von „Kriemhilds Rache" (2951) erwähnt, auf deren tiefere Bedeutung bereits hingewiesen wurde. Ihre Wirkung besteht darin, daß sie den Grundakkord angeben, auf den das Folgende gestimmt ist, das erst den eigentlichen dramatischen Eindruck bringt.

Ein einziger Anfangsmonolog bildet eine Ausnahme in bezug auf seine Wirkung und — damit verbunden — auf seine Stellung zu der nachstehenden Dialogszene: das Alleingespräch, mit dem Rhodope den vierten Akt des „Gyges" eröffnet (1243), ist von weit wuchtigerem dramatischen Leben durchflossen, als ihr Gespräch mit Gyges, das jenem folgt. Der Akt setzt mit einem heftigen Anstoß ein, um dann sehr bald in getragenem Rhythmus dahinzufließen. Aber dadurch wird nun nicht etwa der Monolog hervorgehoben, sondern vielmehr die Szene zwischen der lydischen Königin und dem jungen Griechen. Das lag auch in Hebbels Absicht und künstlerisch hat er sie zu gestalten verstanden. Um die lyrische Zartheit des wundersamen Duettes geltend zu machen, läßt er ihm einen kräftigen Ton vorangehen, der seinerseits durchaus nicht willkürlich, sondern in der durch die Erkenntnis von Gyges' Tat hervorgerufenen seelischen Erregung der Rhodope begründet ist. Es spielt sich hier derselbe Vorgang ab, wie wir ihn bei manchen Schlußmonologen feststellten, nur mit Vertauschung der in Frage kommenden dramatischen Elemente: während dort der äußerlich weniger lebendige Monolog durch den Gegensatz zu voraufgehender Ensembleszene zu einem Effekt gesteigert wurde, der größer war, als ihn selbst diese auszulösen vermochte, wird hier die lyrische Stimmung eines Gesprächs betont und zum wesentlichen Bestandteil des Aktes gemacht, indem man ihr ein leidenschaftbewegtes Alleingespräch voranstellt.

Selten geschieht es, daß eine Person durch den Anfangsmonolog

überhaupt zum ersten Mal in die dramatische Handlung eingeführt wird. Wo es geschieht, werden uns nicht so tief innerliche Gefühle vermittelt, wie in den Monologen Fausts und Iphigeniens. Eine Ausnahme macht darin höchstens der Monolog Michel Angelos, der das gleichnamige Stück eröffnet, das ja überhaupt den Einfluß Goethes offenbart. Theobalds Monolog, mit dem die „Agnes Bernauer" anhebt, ist auch als Einleitungsmonolog schon besprochen und ebenso das Alleingespräch des Knappen Edelknecht (2299), wo auch zuerst auf die durch den Kontrast zu dem Folgenden erzielte rednerische Wirkung hingedeutet wurde. Von hervorragenden Personen, die durch den Anfangsmonolog und überhaupt durch den Monolog[177] eingeführt werden, bleibt nur Herzog Ernst, dessen Alleingespräch zu Beginn des dritten Aktes (174, 23) die Einleitung zu seiner Unterredung mit Preising in der sechsten Szene bildet (177, 4).

Wie Hebbel durch die Art seiner Gestaltung des Monologschlusses der klassischen Überlieferung folgt, indem er meistens von einem plötzlichen Ab- und Unterbrechen absieht, so verrät auch der Einsatz seiner Anfangsmonologe, daß es ihm nicht darauf ankommt, den Schein zu erwecken, als setze der Monologisierende mitten in einer Gedankenreihe mit seinem Selbstgespräch ein. Er beginnt vielmehr mit dem, was wir gerade erfahren sollen, ohne durch ein Hin- und Hergehen der isolierten Persönlichkeit oder durch andere naturalistische Mittel den Schein der Naturwirklichkeit hervorzurufen.

In Immermanns „Merlin" sagt einmal Minstrel in einem Monolog (1930):[178]

„Versuchen wir zu reden
Mit uns selber, da Niemand zu hören begehrt."

Dies ist nun wohl die gröbste Art äußerer Motivierung, die sich denken läßt. Sie darf selbst in einer Dichtung, die ganz und gar nicht für die Bühne berechnet ist, und die sich überhaupt nicht um die Gesetze des Dramas kümmert nicht geduldet werden. Bei Hebbel findet sich die äußere Motivierung des Monologs nicht oft, einmal aber in einer Weise, die den oberflächlichen Betrachter an die Stelle aus dem Merlin erinnern mag.[179] In ihrem großen Alleingespräch im zweiten Akt von „Herodes und Mariamne" (896) unterbricht sich Alexandra plötzlich und meint:

„Das nicht! Sprich, wie Du denkst,
Der Pharisäer lauscht nicht vor der Thür!"

Digitized by Google

Also auch sie sagt — dem Hörer — daß sie jetzt einen Monolog halten wolle, weil Sameas, der eben fortgegangen ist, doch nicht vor der Tür steht. Aber es ist doch ein gewaltiger Unterschied zwischen beiden Stellen. Minstrel ist sich vollständig klar darüber, daß er jetzt einen Monolog halten will, er hat die Absicht, dies zu tun; er kündigt ihn an und gebraucht dabei sogar die bescheidene Wendung „versuchen“, als ob er andeuten wolle, daß er nicht ganz sicher sei, ob ihm auch der Monolog gelingen werde. Das ist eine ganz auf das Publikum zugeschnittene Bemerkung, die auch dadurch nicht gemildert wird, daß Minstrels folgende Worte eigentlich gar keinen Monolog darstellen, sondern ein Lied, durch das uns eine Tatsache mitgeteilt werden soll. Anders bei Alexandra. Bei ihr fällt die Motivierung während des Monologs als ein Ausfluß ihrer leidenschaftlichen Reflexion, die sich auf einem falschen Weg ertappt. Daß der Monologisierende sich selbst korrigiert, kann jeder an sich beobachten, der nur einmal über irgend einen Gegenstand nachdenkt. Und daß wir uns, wenn wir Sorge tragen müssen, unsere Gedanken geheim zu halten, beim lauten Alleinsprechen selbst damit beruhigen, daß uns Niemand hören kann, wird auch beobachtet werden können. Daß Hebbel hier wirklich einen laut gesprochenen Monolog gedichtet hat, nicht nur einen gedachten, beweisen die Worte: „Sprich, wie Du denkst. . . .“

Äußerlich motiviert hat Hebbel dann nur einige Male in den Werken der ersten Periode, teilweise recht geschickt, teilweise aber auch sehr ungeschickt. Schon wenn in der „Genoveva“ Siegfried und Golo die auf der Bühne befindlichen Personen mit dem einfachen Befehl wegschicken, fortzugehen (105, 505), merkt man die Absicht zu deutlich. Noch aufdringlicher ist die Begründung zweimal im ersten Akt des „Diamanten“, wo Barbara plötzlich in die Küche geht (324, 31), nur damit Jakob Gelegenheit erhält, den Edelstein zu finden und wo ein Huhn gakelt (326, 26), damit Benjamin den Diamanten stehlen und verschlucken kann. In der „Genoveva“ haben wir aber auch künstlerisch einwandfreie Begründung. So wird der Monolog, den die Gräfin hält, während sie sich entkleidet (1933), durch die Art vorbereitet, in der am Schluß der vorhergehenden Szene Katharina Golo ermahnt, die schändliche Tat schnell auszuführen:

„Mach, mein Sohn!
Sie spricht zuweilen mit sich selbst! Wenn sie's
Auch heute thät', und Drago —“

Margarethas Alleingespräch, in der sie einen Traum wiedergibt (2502), wird dadurch motiviert, daß die Bühnenanweisung vorschreibt „sie sitzt schlafend an einem Tisch, nach einer Weile erwacht sie“ und das des Grafen Bertram im ersten Akt der „Julia“ (143, 7) dadurch, daß er seinen Diener fortschickt, weil es „kühl wird“. Sonst hat Hebbel auf die äußere Motivierung verzichtet. Er konnte es auch, da in den meisten Monologen die innere, die allein genügt, vorhanden ist.

Wir haben schon erwähnt, daß Otto Ludwig ein entschiedener Verfechter der Reflexion ist. Noch eine andere sie betreffende Äußerung sei hier im Hinblick auf das Folgende wiedergegeben. In dem Abschnitt seiner Studien, der von „Shakespeare und Montaigue“ handelt, sagt er:[180] „Zur Darstellung eines jeden Zustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt notwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken, wie das Volk sagt.“ Den Nachdruck möchte ich hier auf die letzten Worte gelegt wissen, aus denen ersichtlich ist, daß auch das Volk reflektiert. Dieser Ansicht war auch Hebbel, da er auch einige der untergeordneten, aus niedrigem Stande hervorgegangenen Personen einen Monolog beigelegt hat. So monologisieren in der „Genoveva“ Edelknecht und Katharina, in der „Julia“ der Diener Valentino, in der „Agnes Bernauer“ Theobald und im „Gyges“ der Sklave Thoas. Überhaupt hat Hebbel auch die weniger hervorragenden Personen mit Alleingesprächen ausgestattet, so Delia in der „Judith“, Barbara im „Diamanten“, Alberto in der „Julia“ und endlich Frigga in den „Nibelungen“.

Noch ein Wort über die Verteilung der Monologe auf Männer und Frauen. Düsel meint:[181] „Daß das weibliche Geschlecht in der Wirklichkeit redseliger und monologfreudiger ist als das männliche, unterliegt wohl keinem Zweifel. Ob aber ein Dramatiker schon je so naturalistisch und prinzipienversessen war, von dieser Tatsache der Wirklichkeit auch die Verteilung seines Dialogs und Monologs beherrschen zu lassen, ist eine andere Frage.“ Mit Recht erwidert Franz darauf,[182] daß „redselig und monologfreudig“ nicht identische, sondern einander widersprechende Begriffe sind: „das Alleinsein ist einem geschwätzigen Menschen unerträglich....“ Da nun aber die Frauen zweifellos das redseligere Geschlecht sind und auch das Alleinsein viel weniger ertragen, so müssen sie auch mit weniger Monologen versehen sein. Diese Tatsache findet sich bei Hebbel bestätigt: mit Ausnahme der „Nibe-

lungen“ überwiegt in seinen Dramen der Monolog des Mannes, während sich im „Gyges“ beide Geschlechter die Wage halten. Das ist psychologisch gerechtfertigt: Kriemhild hat sich nach Siegfrieds Tod ganz in sich selbst zurückgezogen und Rhodope ist das innerliche Weib, das sich uns voll erst im Monolog enthüllen kann. Daß Mariamne ihren Seelenzustand so gut wie gar nicht im Monolog preisgibt, findet seine Erklärung in den Apartes, die sie gebraucht, um uns ihr Fühlen mitzuteilen, und auf die beim Dialog eingegangen werden soll.

c) Wir haben schon bei der Besprechung der Monologe, die sich in den Jugendfragmenten Hebbels finden, darauf hingewiesen, daß sich im „Mirandola“ einmal (22, 2) eine mimische Handlung statt eines Monologs findet. Nach einer Szene zwischen Flamina und Gomatzina geht dieser auf und ab, anstatt daß er im Alleingespräch seine Leidenschaft entläd. Bewußter Absicht ist diese Bühnenanweisung sicherlich nicht entsprungen; sondern der werdende Dichter folgte hier wohl mehr der Not als dem eigenen Triebe: er hatte auf seiner Leier einfach keine Töne mehr, um die Liebesraserei Gomatzinas in einem Monolog, der sich an einer solchen Stelle mit Notwendigkeit ergibt, und deshalb gefordert werden muß, darzustellen, weil er sich schon völlig ausgegeben hatte.

Hebbel hat in seinen späteren Werken den Monolog nach oder während bedeutsamer Augenblicke nie vermieden; wo wir ihn, einer Forderung unseres inneren Miterlebens gehorchend, verlangen, erfüllt er unser Begehren. Den Ausspruch Hermann Krumms:[183] „Gerade an den Höhepunkten staut sich bisweilen die mächtig flutende Handlung an einem Lakonismus, wo wir einen Ausbruch kochender Leidenschaft erwarten“, verstehe ich nicht. Daß in der „Judith“, in der „Genoveva“, in der „Maria Magdalene“ diese Ausbrüche den größten Teil der Handlung ausmachen, bedarf wohl nicht mehr eines besonderen Nachweises. Und daß sie an den Höhepunkten von „Herodes und Mariamne“ und des „Gyges“ nicht fehlen, bezeugen die Alleingespräche des Herodes und der Rhodope. In der „Agnes Bernauer“ sind sie, wie zum Teil auch in der „Maria Magdalene“, meistens auf den Dialog verwiesen, so daß auch hier von Lakonismus in dem von Krumm gebrauchten Sinn nicht die Rede sein kann.

Nur zweimal, in der „Genoveva“, scheint es, als hätte Hebbel der mimischen Handlung und nicht dem Alleingespräch den Vorzug gegeben. Beide Male handelt es sich um die Pfalzgräfin selbst: am Ende des ersten Aufzugs verkündet Golo seinen Entschluß, den

Turm zu besteigen. Darauf geht er ab und der mit Genoveva noch auf der Bühne weilende Drago folgt ihm; jene aber „eilt mit einer Gebärde der Angst auf das Fenster zu, durch das man auf den Thurm sieht“ (471) und am Ende des zehnten Auftritts des dritten Aktes heißt es, nachdem Golo sie an sich gerissen und fortgestürzt ist, wiederum von ihr (1595): „drückt ihre Hände erst gegen das Haupt, dann gegen die Brust. Darauf nimmt sie das Crucifix und geht ab.“ Es ist nun die Frage, ob die Bühnenanweisung hier einen Monolog ersetzen kann. Daß dieser hier möglich wäre, liegt in der Situation begründet. Es kommt nur darauf an, ob er nicht etwa gar notwendig ist. Im ersten Fall ist die Entscheidung leicht: es könnte hier ein kurzes Alleingespräch Genovevas folgen, des Inhalts etwa, daß sie den allzugroßen Wagemut der Jugend beklagt, der sogar nicht davor zurückscheut, Gott zu versuchen, wobei sie aber zugleich ihrer Angst um Golo Ausdruck geben müßte. Hebbel wäre es sicherlich gelungen, diesen Monolog künstlerisch zu gestalten und mit dem Vorhergehenden zu verbinden. Aber sein Kunstverstand sagte ihm, daß der Zuhörer hier nicht auf einen Monolog drängt. Die Empfindungen, die Genoveva beherrschen, sind uns vollständig klar durch die wenigen Bemerkungen, mit denen sie an dem voraufgehenden Dialog zwischen Drago und Golo teilnimmt. Nur ihrer Angst um Golo hat sie noch nicht Worte geliehen; diese muß zum Schluß noch anschaulich gemacht werden, und das hat Hebbel sehr wirksam durch die Art, wie sie die Bühnenanweisung vorschreibt, geleistet. Auch dieser Schluß ist ein Beweis dafür, wie plastisch das Bühnenbild vor Hebbels Augen stand.

Das gilt in noch viel höherem Grade von der anderen Stelle: dem heftig bewegten Trio Katharina, Golo, Genoveva (auch sie trägt gerade durch ihre Ruhe, die im Gegensatz zu der Erregung der beiden anderen Personen steht, dazu bei, das Bühnenbild in leidenschaftlichen Rhythmus aufzulösen), folgt ein stummes Spiel der alleingelassenen Gräfin, wodurch wieder der Raum die künstlerische Wirkung mitvermittelt. Ein Alleingespräch an dieser Stelle hätte dem Charakter der Pfalzgräfin durchaus widersprochen. Eine Genoveva, die bestimmt ist, tausendjährige Schuld durch ihr Leben und Leiden zu sühnen, klagt weder an, noch über ihr Leid, sondern trägt mit Ergebung, was der Himmel ihr zu tragen auferlegt. Das darf Hebbel sie selbstverständlich nicht aussprechen lassen, weil ein solches Bewußtsein ihrer Natur widerspräche und deshalb deutet der

Dichter es symbolisch dadurch an, daß sie zum Kruzifix greift und dann die Bühne verläßt.

Die beiden einzigen Fälle, wo in HEBBELs dramatischer Produktion an Stelle des Monologs die mimische Handlung tritt, verlangen also einen solchen Wechsel. Wie sehr der Dichter es sonst vermeidet, das Wort durch die Pantomime zu ersetzen, zeigt vortrefflich der Schluß des zweiten Aktes der „Julia" (171, 1). Dort haben die Leichenträger den Sarg hinauszutragen, während hinter der Szene Gesang ertönt. Dies wäre aber nur Handlung, und deshalb läßt HEBBEL Valentino währenddessen noch ein kurzes Alleingespräch halten, das an und für sich unnötig ist, doch aber den tragikomischen Charakter dieses Schlusses hervorhebt, und dadurch innerlich begründet, in künstlerischer Weise die bloße Handlung vermeidet.

Der Schluß dieses Kapitels hat uns also wieder dahin zurückgeführt, von wo wir ausgingen. Nicht nur die Berechtigung des Monologs wird gerade durch das Drama HEBBELs in gewichtiger Weise bewiesen, sondern auch die Notwendigkeit. Wir wollen und müssen die „lauten Athemzüge der Seele" (Tb. IV, 5907) hören und das kann nicht gelingen mittels der Pantomime, sondern allein durch die Sprache. Wäre es wirklich so, daß die Gefühle, die im Leben oft in der Brust stecken bleiben, auch auf der Bühne nicht geäußert werden dürften, so wäre es für jeden Dichter ein Kinderspiel, die tiefsten Gefühle darzustellen, weil er sie nämlich entweder überhaupt übergehen könnte oder sie nur durch einige Achs und Ohs anzudeuten brauchte. HEBBELs Monologe, die uns überall den Dichter zeigen, der in schwerem Ringen bemüht ist, auch das Innerste in Worten auszuprägen, dienen am besten als Heilmittel gegen den poetischen Materialismus und seine Verfechter, gegen die sich schon JEAN PAUL im dritten Paragraphen seiner „Vorschule" gewandt hat und ein schöner Ausspruch von ihm, der unsere Ansichten bestätigt, sei denn auch an das Ende dieses Abschnitts gestellt, als ein Zeugnis einer auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie gewiß autoritativen Persönlichkeit: „Allein da die Poesie", so sagt er,[184] „gerade an die einsame Seele, die wie ein geborstenes Herz sich in dunkles Blut verbirgt, näher dringen und das leise Wort vernehmen kann, womit jede ihr unendliches Weh ausspricht oder ihr Wohl, so sei sie ein SHAKESPEARE und bringe uns das Wort."

Kapitel III.

Der Dialog.

„Alt sind die Formen, es kehren
die Lilien wieder und Rosen,
Frisch ist der Duft, und im Kranz
thut sich der Meister hervor."[1]

I. Der „novantike" Stil.

In den Tälern Arkadiens schließen Faust und Helena einen beseligenden Liebesbund. Seine Frucht ist Euphorion, der sich unvergleichlich schnell Entwickelnde. Er ist erfüllt von unendlichem Streben nach Entfaltung aller seiner Kräfte:

„Das leicht Errungene
Das widert mir,
Nur das Erzwungene
Ergetzt mich schier."[2]

Und an diesem Drang geht er zugrunde.

Euphorion ist der Genius einer idealen Poesie, hervorgegangen aus der Vermählung des germanischen Geistes mit der klassischen Formenschönheit der Antike. Diese ideale Verschmelzung in der dramatischen Kunst zu verwirklichen, ist das Ziel der deutschen Dramatiker zu Beginn der nachklassischen Zeit. Insofern stellt also Euphorion selbst den Endpunkt ihres Strebens dar. Diesen aber zu erreichen ist keinem von ihnen gelungen: in dem Ringen um den Stil erlitten sie das Schicksal von Helenas und Faustens Sohn. Das ist freilich für die meisten nur symbolisch zu verstehen. Einer aber zerschellte, wie jener, an seinem ungeheuren Wollen: die Tragödie Heinrich von Kleists hat ihren letzten

Digitized by Google

Grund doch in jener Verzweiflungstat, die der Überzeugung entsprang, zu schwach zu sein, um die Vereinigung des antiken und modern germanischen Elementes im „Robert Guiskard" zu vollenden. Ihm wurde die Verquickung der beiden großen Stilwelten zu einer Angelegenheit seines inneren Menschen. Für SCHILLER bedeutete sie nur ein Experiment, für SCHLEGEL eine praktische Anwendung einer viel umstrittenen Theorie. Indem gerade die Romantik die Verschmelzung des Antiken und Charakterisierenden ihren großen Tendenzen hinzufügt, erscheint die formelhafte Ausprägung dieser sich widersprechenden Elemente als Gegensatz von klassisch und romantisch. Ihn auszugleichen und zu vereinen ist vor allem das Ziel GRILLPARZERS. Aber auch ihm ist dies nicht gelungen; auch nicht in der Dramatisierung der Sage von Hero und Leander. In den Charakteren und in der Sprache ist hier zwar das Idyllisch-Ernste und Antik-Heitere miteinander verbunden. Aber von einer Vermischung kann doch nicht die Rede sein, weil sie nicht in der inneren Form erfolgt ist. GRILLPARZER hat keinen Ersatz dafür gefunden, was im „Robert Guiskard" durch die Pest vertreten ist, für das antike Schicksal, das den Menschen schuldig werden läßt, ohne daß er eine Schuld auf sich geladen hätte, die aus seinem Charakter entspringt.[3]

Seinen Entschluß, den „Guiskard" den Flammen zu übergeben, teilt KLEIST der Schwester mit den Worten mit:[4] „Thörigt wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht." Er hatte recht mit diesen prophetischen Worten. Nur darin irrte er, daß ein Jahrtausend vergehen müßte. Zwei Jahre nach seinem Tode wurde der geboren, der diese für das deutsche Drama so entscheidende Tat, die Verschmelzung der antiken und modernen Welt, ausführen sollte, und im Oktober 1836 schreibt FRIEDRICH HEBBEL in sein Tagebuch: „Novantike Kunst, die Modern und Antik verschmilzt."

Nur noch einmal hat HEBBEL dieses seiner dramatischen Tätigkeit Richtung gebende Prinzip so deutlich ausgesprochen, wie in dieser Tagebuchnotiz. Als er im Jahre 1850 ein Exemplar von „Herodes und Mariamne" an KÜHNE sendet, fügt er die begleitenden

Worte hinzu (Br. IV, 207, 16): „Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Factoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das Detail der Nebenpersonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Styl der Griechen und dem Styl SHAKESPEARES durchaus ein Mittleres gewonnen werden muß." Diese Worte sind besonders wichtig für den Zweck, den wir jetzt vor allem im Auge haben, da sie sich unmittelbar auf den äußeren Stil beziehen.

Das Wichtigste über die Verschmelzung in der inneren Form ist eigentlich schon im ersten Kapitel gesagt. Die innere rednerische Form besteht ja teils darin, daß das Individuum in Gegensatz tritt zur Idee. Darin symbolisiert sich das Tragische des HEBBELschen Dramas zu einem Teil. Allein schon durch sein Dasein versündigt sich der Mensch gegen die Idee, d. h. gegen das alles bedingende sittliche Zentrum (W. XI, 40, 6), weil er nicht nur durch die Richtung seines Willens, sondern durch den Willen selbst, durch die starre, eigenmächtige Ausdehnung des Ichs in Schuld gerät (W. XI, 4, 9). Jeder, auch der Kleinste, will wachsen. Das Leben selbst also bedingt die Schuld des Lebens. Das heißt nichts Anderes, als daß die einzige Schuld des Menschen die ist, daß er geboren ist. Diese Anschauung hat HEBBEL unmittelbar aus der Antike übernommen (vgl. W. XI, 30, 31). Antigone geht unter, weil ihre Tat gegen das sittliche Zentrum, gegen die Idee, oder, was dasselbe ist (W. XI, 43, 19), gegen die Notwendigkeit verstößt. Auf diesem Verhältnis des Individuums zur höchsten Sittlichkeit beruht der eine, der antike Teil der sich in HEBBELS Dichtungen auswirkenden Tragik. Daraus aber folgt, daß er von dem Begriff der „tragischen Schuld", den GRILLPARZERS Ästhetik betont,[5] nichts wissen will und kann, daß vielmehr aus ihm der der tragischen Unschuld wird. Und wie dieser Begriff, so ändern sich auch die beiden anderen, auf denen GRILLPARZERS[6] tragische Dichtung beruht: aus der sinnlichen Naturnotwendigkeit, in der STRICH mit Unrecht eine Verkörperung des Schicksals sieht, weil sie nur eine im Einzelnen wirksame und von ihm zu überwindende Kraft bedeutet, wird eine sittliche Notwendigkeit, das sittliche Zentrum, das nicht im Menschen, sondern außerhalb seiner wirkt, ihm gegenübersteht, aus keinem anderen Grunde, als weil er existiert. „Dasein ist Pflicht", sagt GOETHE, Dasein ist Schuld, sagt HEBBEL. Und demgemäß wird aus dem Begriff der sittlichen Freiheit, d. h. dem sittlichen Wollen

des Individuums, geradezu eine unsittliche Freiheit, weil eben nicht die Richtung des Willens, sondern der Wille an sich, sei er gut oder böse, gegen die höchste Sittlichkeit verstößt. Soweit Hebbel also das Menschenschicksal behandelt, folgt er der Antike, soweit aber die Menschennatur in Frage kommt, ist er, wenn man sich so ausdrücken darf, Shakespearianer. Darauf kann ich hier nur noch einmal hinweisen, und zugleich auf das zweite Kapitel im dritten Bande der Hebbelforschungen, wo einwandfrei bezeugt wird, daß das Motto, welches Hebbel seinem „Gyges" voransetzte und das von dem Regenbogen spricht, den der Dichter über das Bild spannte, aber nur, damit er funkele, nicht damit er dem Schicksal als Brücke diene, „denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust" (W. III, 238), für die Gesamtheit seiner Werke gilt. Das tragische Verhängnis, daß wir durch unser Dasein schuldig werden, wird zugleich unser Recht, ja unsere Pflicht: sein ihm eigentümliches Wesen zu bewahren und gegen andere zu behaupten, ist die Aufgabe eines jeden Individuums. Der Forderung, die Hebbel „An den Tragiker" richtete (W. VI, 448):

> „Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
> Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
> Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
> Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
> Aber ergreife den Punct, wo beide noch streiten und hadern,
> Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt."

einer Forderung, welche die Vermischung der antiken und modernen Stilwelt zum Inhalt hat, ist er selbst in hartem Ringen nachgegangen und hat sie erfüllt.

Wie zeigt sich nun die Verschmelzung des antiken und modernen Elementes in der äußeren Form? Das Volk als Chor verwandt, wie es im „Robert Guiskard" auftritt, findet sich bei Hebbel nicht. Einmal scheint er allerdings daran gedacht zu haben, im „Moloch". Im Jahre zweiundfünfzig schreibt er an Christine (Br. IV, 388,): „Den Moloch, den Du schicken sollst, findest Du unter den Papieren im Schrank. Es wäre doch ein großer Triumph, wenn ich dieses Stück unter Musik-Begleitung der Chöre auf die Bühne brächte ..." Aber in dem Fragment gebliebenen Werk findet sich von diesen Chören nichts.[7] Im Gegenteil verrät gerade die stilistische Behandlung des Volkes im „Moloch" Hebbels Streben nach realistischer Gestaltung. Nicht in dem Sinn, wie es im „Guiskard" geschieht, daß die in antiker Art verwandte Masse doch in einzelne

Individuen geteilt ist, die den Dialog durch lebhafte Fragen und Antworten, abgebrochene Sätze usw. fortbewegen. Diese Teilung findet im „Moloch“, der — ein seltsames Zusammentreffen! — wie das Kleistsche Fragment, das Lebenswerk des Dichters werden sollte, gar nicht statt, wenigstens nicht im ersten Akt, wo nur einmal ein Weib aus der Menge hervortritt (264). Allerdings setzt sich das Volk ebenso wie im „Guiskard“ nicht nur aus Männern zusammen oder aus zwei gleichen Teilen von Männern und Frauen, die dann etwa sich gegenüberstehende Halbchöre gebildet hätten, sondern wir finden auch hier Männer, Frauen und Kinder im wirren Haufen durcheinander. Aber das Wesentliche, das der Masse auch den Schein eines Ersatzes für den antiken Chor nimmt, ist, daß sie überhaupt nicht über die Sprache verfügt, daß sie vielmehr ihren Gefühlen allein durch unartikulierte Ausrufe und Interjektionen Ausdruck verleihen kann. Hätte Hebbel dem Volk die Stellung des antiken Chors zuerteilen wollen, so hätte er ihm allerdings nicht eine pathetische, Periode an Periode reihende Sprache zuzuerteilen brauchen, sondern er hätte ihn realistisch durchwürzen können und hätte so die Vermischung der beiden Stilwelten auch innerhalb eines nur der einen angehörigen Elementes vollzogen, aber er hätte nie und nimmermehr auf die charakteristische Versinnlichung der Gefühle verzichtet, er wäre nicht der — man kann fast sagen — Naturalist gewesen, der den Barbaren die Sprache vorenthält, weil sie mit ihrer Gedankenbildung noch nicht so weit gekommen sind, um in zusammenhängenden Sätzen ihre Empfindungen und Gedanken zu äußern. Wenn Wunderlich in seinem schon genannten Aufsatz den modernen Naturalisten die Erfindung zuschreibt, durch die Unterdrückung des Verbums zur Charakterisierung des Individuums beizutragen,[8] so ist dem entgegenzuhalten, daß sich dies bereits in den Volksszenen des „Moloch“ vorgebildet findet. In den beiden ersten Akten — im zweiten sind der Masse nur wenige Äußerungen zuerteilt — spricht das Volk nur in Interjektionen, also in Sätzen ohne Verbum, von den ganz primitiven, wie „Oh! Oh!“ und „Hu! Hu!“ angefangen bis zu sinnlicheren, wie „Das Schwert! Das Schwert!“ Wo das Verbum doch einmal zum Ausdruck der inneren Erregung gebraucht wird, geschieht es in der Imperativform, die durch Konvention auch zur Interjektion herabgesunken ist, wenn es sich um „Reaktionen gegen plötzliche Erregungen des Gehör- oder Gesichtssinnes“[9] handelt; so z. B. die Ausrufe: „Schau, schau!“ und „Bruder! Horch!“

Nichtsdestoweniger können wir gerade bei der Volksszene mit der Betrachtung der Verquickung antiker und charakteristischer Elemente einsetzen. Auch ist es vielleicht angebracht, gerade vom „Moloch“ auszugehen, weil er der Hauptsache nach in die Zeit fällt, wo Hebbel mit Bewußtsein jene Verschmelzung anzustreben begann. Außerdem treten in diesem bedeutsamsten Fragment des Dichters die beiden Momente hervor, die bei einer Scheidung seiner individuellen Sprachgestaltungsmittel in stilisierende und charakterisierende vor allem in Frage kommen, die demnach typisch sind für seine übrigen Werke der zweiten Periode. Diese wird ja durch „Herodes und Mariamne“ und den „Moloch“ eingeleitet.

Die Volksszene im ersten Akt des „Moloch“ ist nicht Selbstzweck, sondern sie dient dazu, einmal die unmittelbare Berührung Hierams mit den Barbaren einzuleiten, dann aber soll sie auch in ihrer bunten Unruhe ein Mittel sein, die starre Kälte des Karthagers hervorzuheben. Die selbstverständliche Ruhe anschaulich zu machen, mit der dieser seinen Genossen opfert, daran liegt dem Dichter zunächst. Wir sollen gleich zu Beginn die Überzeugung gewinnen, daß der karthagische Greis vor nichts zurückschrecken wird, um sein Ziel zu erreichen. Wir sehen also, daß die Volksszene hier einen ähnlichen rednerischen Zweck hat, wie die zur Erläuterung der Idee eingeführten Personen. Sie hebt hervor, sie unterstreicht, und zwar kommt diese Hervorhebung der Kontrastwirkung gleich. Wie schon durch die Sprechart des Volkes angedeutet, ist der Dialog hier sehr lebhaft. Das setzt sich mit nur ganz kurzen Unterbrechungen durch die beiden allein vollendeten Aufzüge fort, die so den lebendigsten Dialog darstellen, den Hebbel geschrieben. Das zeigt sich in den Gesprächen des Königs mit seinem Sohn, das zeigt sich vor allem in der anmutigen Liebesszene zwischen Theoda und Teut. Diese Szene mit ihrer schnellen Aufeinanderfolge von Frage und Antwort, mit ihren Aposiopesen und Unterbrechungen, mit ihren Interjektionen und rhetorischen Fragen ist durchaus charakterisierend gehalten, vor allem, wenn wir beachten — und das ist ganz besonders wichtig —, daß der junge Königssohn, der sich noch kurz vorher so leidenschaftlich fanatisch gibt, hier zu einer gewissen schalkhaften Derbheit übergeht, unter der er seine Liebe zu verbergen sucht. Dieser Wechsel des Seelenzustandes in einem Individuum ist bei Hebbel sehr selten. Seine Hauptcharaktere sind durchaus auf einen einzigen Grundton gestimmt, ohne daß er, was Otto Ludwig an Shakespeare rühmt,[10] von der dramatisch psycho-

logischen Stickerei Gebrauch machte und auf dem Grundton des Charakters die vorübergehenden Stimmungen aufmalte. Eine Ausnahme ist allerdings vorhanden, Kandaules im „Gyges“. Sonst aber entfließt die Handlung der Hebbelschen Hauptcharaktere, und sei es auch die unscheinbarste, durchaus einer starren unveränderlichen Natur. Das erhellt deutlich aus dem Wesen Hierams: alles, was er tut, sei es, daß er Rhamnit niederstößt oder ein Kind dem „Moloch“ opfert, sei es, daß er sein Schwert fortwirft, um wehrlos dem wütenden Barbarenfürsten gegenüberzustehen (379) oder sei es, daß er den Befehl gibt, die Wälder zu fällen (842), alles quillt aus dem einen Trieb, sich in dem kulturlosen Volk die Retter heranzubilden, welche die Zerstörung Karthagos an Rom ahnden sollen. Dieser Trieb ist sein Wesen geworden und beeinflußt auch den Ton seiner Sprache. Dieser ist ganz von ihm beherrscht und fließt daher in jener individuellen Rhetorik dahin, in jenem Pathos, das wir bereits charakterisierten. Wie sein Wesen einfach, monumental ist, so ist auch seine Redeweise auf denselben Ton gestimmt, stilisiert; das wirkt aber nicht eintönig oder gar bombastisch, sondern, eben weil sie der charakteristische Ausdruck seines Inneren ist, echt und notwendig. Man vergleiche dafür das Eingangsgespräch zwischen Hieram und Rhamnit mit den folgenden Szenen. Daraus geht aber noch etwas anderes hervor. Immer, wenn Hieram das Wort ergreift, handelt es sich um Bedeutsames, um tief innerlich mit der Idee Verbundenes. Das gilt, wie wir sehen werden, auch für die übrigen Werke. Der eigentliche Held, soweit von einem einzigen die Rede sein kann, stellt, ohne daß er es bemerkt, sein Verhältnis zu dem sittlichen Zentrum dar. Dies Verhältnis, in dem ja die innerliche Verquickung der antiken und modernen Tragödie zum Ausdruck kommt, will Hebbel auch in monumentaler Weise, ohne irgend welche Schnörkel und Abschweifungen, herausarbeiten und auch daraus erklärt sich der gehobene Stil zu einem Teil. Endlich sei darauf hingewiesen, daß Hebbel die Einfachheit und Stilisierung dadurch noch zu verstärken sucht, daß er für die bedeutsamen Momente der inneren Handlung das Zwiegespräch bevorzugt, was ja allerdings auch in der Wahl seiner Stoffe oder besser in der Wahl seiner Probleme begründet ist. Im „Moloch“ zeigt sich dies an dem Einleitungsgespräch zwischen Rhamnit und Hieram und dem Gespräch zwischen diesem und Teut. Wo der Held und die Idee nicht unmittelbar in Frage stehen, wo sie nur hervorgehoben werden sollen — denn alles bezieht sich auf sie —,

Digitized by Google

da darf der Dichter auch nach seinen Anschauungen mannigfaltigere Farben aufsetzen und wechselndere Töne anschlagen, wie dies im „Moloch“ namentlich durch die Volksszene und durch die Liebesszene geschieht. Daß sich in diesem Gegensatz auch wieder die rednerische Form herausstellt, ist bereits betont.[11]

Wenn wir vorher von dem Helden in Hebbels Tragödien sprachen, so ist dieser Ausdruck dahin abzuändern, daß es sich stets um mehrere Helden handelt. Während aber in der Mehrzahl der Werke ein einziges Individuum doch das Übergewicht hat, sei es, weil es selbst die Idee symbolisiert, wie Herzog Ernst, sei es, daß auf sein Verhältnis zu der Notwendigkeit ein besonderer Nachdruck liegt, wie es bei Kandaules der Fall ist, so sind in „Herodes und Mariamne“ der König und die Königin gleich bedeutsam für die Handlung und für die Idee. Ihr Pathos beherrscht daher auch, wo sie auftreten, die Szene durchaus, aber fast nur — und das ist sehr bedeutsam — wo sie zusammen auftreten. Man vergleiche daraufhin den ersten mit dem zweiten Akt einerseits und den dritten Aufzug mit den ersten sieben Szenen des vierten andererseits. In dem ersten Akt kommt die dritte Szene in Frage. Man beachte wohl, daß es ein Zwiegespräch ist. In ihm wird zuerst auf die Stellung der Gatten zur Idee hingewiesen. Beide sprechen durchaus in stilisierter Sprache, in einem durch die verhaltene Form gemäßigten Affekt. Ganz anders dagegen klingt der Ton zwischen Mariamne und ihrer Mutter im zweiten Akt. Hier prallt Leidenschaft gegen Leidenschaft. Trotzdem der Grundton von Mariamnens Wesen derselbe bleibt, trotzdem man hier nicht von einer besonderen Stimmung sprechen kann, die diesen Grundton fast unsichtbar macht, — denn ihr Zorn entspricht doch diesem Grundton, steht ihm nicht entgegen, wie etwa Hamlets weltmännisch-freundliches Benehmen gegen Rosenkranz und Gyldenstern seiner Melancholie —, trotzdem fehlt hier die große, maßvolle Linie, die das Gespräch zwischen ihr und Herodes bestimmt. Sie wird durch Alexandras Heftigkeit vernichtet. Diese verfügt über alle Arten des Tons: Hohn, Ironie, Anklage muß die Tochter über sich ergehen lassen. Dadurch wirkt die Sprache natürlich viel realistischer. Die Stimmung, die Alexandra um sich herum erzeugt, mutet zerteilter an, nicht einheitlich, wie vorher. Und dasselbe können wir bei einem Vergleich zwischen dem dritten Akt und dem ersten Teil des vierten beobachten. Dort das Zwiegespräch zwischen der Königin und ihrem Gatten, in dem die innere Handlung mächtig fortschreitet und Anlaß zur

weiteren äußeren gibt, in dem aber nicht die geringste äußere Einzelheit auf ein charakterisierendes Anschwellen oder Abfluten deutet, hier der wilde Fanatismus der Mutter Mariamnens und des Sameas, welcher schon zu Beginn des zweiten Aktes einen wirksamen Kontrast zu der ehernen äußeren Ruhe des Vorhergehenden bildet, der fast lächerlich wirkende Haß der Salome, beides noch durch die Kälte des römischen Hauptmanns gehoben, der Tanz Mariamnens und die rednerischen Zweck erfüllende Dienerszene, in deren Mitte Artaxerxes steht. Das ergibt eine bewegte Szene. Doch muß — und das gilt allgemein auch für die folgenden Werke — hervorgehoben werden, daß sich Hebbel selbst bei diesen charakterisierenden Momenten einer gewissen Zurückhaltung befleißigt. Sonst hätte er das Volk, das sowohl in „Herodes und Mariamne“, wie in noch höherem Grad in der „Agnes Bernauer“ und im „Gyges“ eine unsichtbare bedeutsame Rolle spielt, wenigstens in einigen für die Handlung wichtigen Augenblicken auf die Szene gebracht, wie dies in der „Judith“ und in der „Genoveva“ geschieht. Allerdings war Hebbel auch bereits seit 1840 der Ansicht, daß, wer es mit dem Volke wohl meint, es nicht zum Gegenstand einer künstlerischen Darstellung machen sollte, was er in der Anzeige von Fischers „Masaniello“ näher begründet (vgl. W. X, 404, 25ff.). Im fünften Akt von „Herodes und Mariamne“ ist es Mariamne allein, die den Ton der Sprache beherrscht. Daher kommt es, daß auch dort, wo sie ohne den König auf der Bühne weilt, in dem Gespräch mit Titus (2959), jedes Wort den Ton wiedergibt, auf den ihre Seele gestimmt ist. Freilich trägt dazu auch das Wesen des Römers bei, der ja auch keine inneren Wandlungen erlebt. Mit Ausnahme der ersten Szene, in welcher die keifende Art Salomes das reine, schlichte Pathos überklingt, findet sich alles Charakteristische aus diesem Akt verbannt; selbst die Richter scheinen von Hebbel mit Absicht schablonenhaft gehalten zu sein, um durch nichts von der monumentalen Einfachheit abzulenken.

Bei der „Agnes Bernauer“ mag es zuerst scheinen, als wenn die Vermischung des antiken und modernen Elementes allein auf die innere Form beschränkt bliebe. Denn bei diesem „deutschen“ Trauerspiel waren ja die charakteristischen Momente gar nicht zu umgehen. Allerdings finden sie sich zahlreicher als in „Herodes und Mariamne“, aber nichtsdestoweniger prägt sich auch hier die innere Form in der äußeren aus. Wo die Idee in Frage kommt, haben wir wieder die einfache Linie, das Zwiegespräch und die

Angabe des pathetischen Tones durch den, der mit der Idee am engsten in Zusammenhang steht, durch Herzog Ernst. Das ist aber nur im vierten und fünften Akt der Fall, in den Gesprächen Ernsts mit Preising und seinem Sohn, der ja ebensogut, wie der Vater, der Held dieses Stückes genannt werden kann, wenn auch jenem dadurch, daß er Repräsentant der Idee ist, größere Bedeutung zukommt. Herzog Ernst bleibt immer derselbe, der von seiner Pflicht als Vater seines Volkes ganz Durchdrungene. Diese Überzeugung bestimmt auch den Charakter seiner Sprache, macht sie zu einer gleichmäßig priesterlich pathetischen. Der Eindruck, den diese hervorbringt, wird natürlich am stärksten durch die Umwandlung bezeichnet, die am Ende des Werkes in Albrecht Platz greift. Diese Umwandlung ist symbolisch für die Sprache des jungen Herzogs, die wiederum der Ausdruck seines Wesens ist. Bei ihm läßt sich nicht von einem Grundton reden, auf dem eine Reihe verschiedener Stimmungen die psychologische Stickerei bilden, sondern seine jeweilige Stimmung ist zugleich immer auch sein Wesen und erst durch die Erlebnisse, die den Inhalt der Tragödie ausmachen, erhält er einen inneren beständigen Gehalt. In der sprachlichen Ausprägung seines Zornes und seiner Liebe zeigt sich vor allem die Charakterisierungskunst Hebbels, weniger in der Zeichnung Caspar Bernauers und Agnes, die auch aus einer Natur heraus dargestellt sind. Natürlich fehlt es auch sonst nicht an einer Reihe charakteristischer Züge, die sich vor allem an Theobald, Barbara und Knippeldollinger knüpfen und noch im fünften Akt nimmt Hebbel Gelegenheit, einen von Ernsts Rittern durch einen kleinen Zug besonders zu charakterisieren (223, 9). Aber an solcher Detailmalerei eilt der Dichter immer schnell vorüber. Selbst in der Bankettszene im ersten Akt strebt er offensichtlich dem Zwiegespräch zu — man vergleiche besonders 155, 15 —, wenn auch dieses zwischen verschiedenen sich rasch ablösenden Personen vor sich geht. Besonders an den Schlachtenszenen zeigt sich, wie Hebbel sich bemüht, immer wieder die ruhige Linie herzustellen (222, 30). Hier wird der Unterschied von Shakespeare ganz klar; eine Massenszene (225, 20) nimmt gerade vier Zeilen für sich in Anspruch, dann folgt ein lebendiger, aber doch ein offensichtlich auf das Zwiegespräch zusteuernder Dialog: erst zwischen Albrecht und Pappenheim, worauf Pappenheim von Theobald, dieser von Nothhafft abgelöst wird, und daran schließt sich unmittelbar das große entscheidende Gespräch zwischen dem Herzog und seinem Sohn.

„Jedenfalls hatte sich der Dichter dem klassischen Ideale genähert," sagt Werner in der Einleitung zum „Gyges".[12] Hier ist in der Tat die Verschmelzung von antik und modern soweit vorgeschritten, daß man fast von einem Überwiegen des ersteren sprechen kann. Der Dialog ist ganz Zwiegespräch geworden: Gyges-Kandaules, Kandaules-Rhodope, Rhodope-Gyges, Gyges-Kandaules, auf diese Weise verteilt, bezeichnet er den Fortgang der Handlung. Dazwischen haben wir noch den Sklaven Thoas, der unmittelbar aus dem antiken Drama stammt und demgemäß auch nicht ein besonders charakterisierendes Element bildet, ein längeres Gespräch zwischen Gyges und Lesbia, das sich im Ton nicht von dem der übrigen unterscheidet, und endlich eine einleitende Unterhaltung zwischen Rhodope und ihren Dienerinnen (283), von idyllisch neckischer Art, und daher der einzig realistische Bestandteil der Farbengebung. Nur ein einziges Mal treffen die drei Hauptpersonen zusammen: im vierten Akt unterbricht Kandaules auf ganz kurze Zeit die Unterredung zwischen seiner Gattin und dem jungen Griechen (1409). Aber auch hier wird aus dem Trio ein Duett zwischen ihm und Gyges, dessen größeren Teil dieser bestreitet. Rhodope wirft nur einmal (1425) ein Wort dazwischen und als der Inhalt des Gesprächs auch sie zum Reden zwingt, geht der König ab und das Zwiegespräch ist von neuem vorhanden. Der Grund für die einheitliche Farbe des „Gyges" ist darin zu suchen, daß er ganz von einer einzigen Person beherrscht wird. Rhodope ist gleichsam der Regenbogen, von dem das Motto spricht, dessen milde funkelnder Schein sich auf jede Silbe in gleichmäßiger Stärke verteilt. In „Herodes und Mariamne" war den äußeren Ereignissen noch eine so große Rolle zugewiesen, daß für sie besondere Charaktere geschaffen werden mußten — Alexandra und Sameas vor allem —, die einem einheitlichen über das ganze Werk in derselben Stärke verteilten Ton widerstrebten. In der „Agnes Bernauer" stand diesem die Notwendigkeit einer Darstellung der Zeitverhältnisse im Wege, so sehr auch das priesterliche Pathos des Herzogs das ganze Werk erfüllt. Das Bedeutsame des „Gyges" liegt darin, daß es Rhodope und nicht Kandaules ist, die den Ton angibt; denn Kandaules ist der „Held" der Tragödie, aber es ist klar, warum er nicht die Aufgabe erfüllen kann, die der Königin zufällt: Rhodope ist ein einheitlicher Charakter, aus einer und derselben Quelle fließt ihre Ruhe und fließt ihre Erregung, Kandaules macht im Lauf des Werkes eine Entwicklung durch. Er wird, zum Unterschied von Herodes und von

dem Herzog, die sind. Hierin liegt vor allem, und fast allein, das Moderne dieses Stückes. Es leuchtet ein, daß sich darum auch die Sprache, der Ausdruck des inneren Wesens, ändern muß, wenn dieses sich ändert. Ein großer Unterschied besteht zwischen der leichten kecken Sprechart des Königs in den ersten Akten, die durch den Rhodopenton, der auch über sie ausgebreitet ist, hindurchklingt und dem weihevollen Pathos, das die Grundlage für sein Gespräch mit Gyges im fünften Akt bildet und das von seiner inneren Wandlung Zeugnis ablegt.

Auf diese wenigen Bemerkungen müssen wir uns beschränken. Wir sind uns ihrer Allgemeinheit wohl bewußt, hoffen aber dennoch, wenigstens die Richtung angegeben zu haben, in der sich eine metrische Untersuchung[13] von HEBBELS Stil in bezug auf antike und moderne Elemente zu bewegen hätte. Auch verweisen wir noch einmal auf unsere Darstellung der Rhetorik und auf die später folgende Übersicht über die rhetorischen Stilmittel, aus der sich manches über die antiken und charakteristischen Bestandteile im Stil HEBBELS entnehmen läßt, auch auf den Abschnitt, der KLEIST und HEBBEL miteinander in Beziehung setzt.

Es wäre nun wunderbar, wenn sich nicht schon in HEBBELS Werken der ersten Periode Ansätze zu jener in der zweiten angestrebten Verschmelzung fänden. In der Tat ist dies auch der Fall, namentlich in dem bürgerlichen Trauerspiel; denn hier hat HEBBEL ganz bewußt auf alles Detail verzichtet und straffste Konzentration angestrebt. Die Hauptmomente liegen wieder im Zwiegespräch. Wenn man von Karls nicht wesentlichem Auftreten — um so unbedeutender, als er gleich die Szene wieder verläßt — in dem zweiten Auftritt des ersten Aktes absieht, so ist nur das Ende des ersten und dritten Aktes von mehr als zwei Personen belebt, während die übrigen Szenen und der zweite Akt ausschließlich aus Zwiegesprächen und Monologen bestehen. Auch die dritte Szene des zweiten Aktes (57, 11) ändert daran nichts, da nur der eintretende Knabe und Leonhard sprechen. Die Sprache ist natürlich nicht gleichmäßig gehoben, wie in den Zwiegesprächen der vorher betrachteten Werke, und kann es auch nicht sein, da wir es hier eben mit einem bürgerlichen Drama zu tun haben, in dem die einzelnen Individuen so reden, wie die in ihnen wirksamen Affekte es verlangen, ohne daß der Dichter sie stilisieren, d. h. abtönen dürfte. Nur an einzelnen Stellen macht sich ein gewisser gleichmäßig gehobener Ton bemerkbar. Hier handelt es sich

um Monologe im Dialog, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Dies ist auch für die Zwiegespräche der „Judith" charakteristisch, an denen Holofernes beteiligt ist. Auch sie sind daher erst später zu berücksichtigen. Ansätze, die auf Hebbels Trieb, zu vereinfachen, hindeuten, finden sich aber auch schon hier. Es ist namentlich an den ungemein knappen ersten Aufzug zu erinnern, der uns in wenigen lapidaren Zügen, mit seinen schnell aufeinander folgenden Episoden, eine klare Anschauung von dem Weltbild gibt, in das wir hineinversetzt werden. Antik werden wir das nun allerdings nicht nennen können. Hat hier ja auch die Sprache nichts Abgerundetes, gemäßigt Hinfließendes. Sie ist vielmehr im Gegensatz zu der „Agnes Bernauer", die hier am besten zum Vergleich herangezogen wird, einschneidend pointiert, manchmal fast kaustisch. Überhaupt wird man die „Judith" sowohl wie die „Genoveva" durchaus zu den charakterisierenden, zu den modernen Dramen rechnen müssen, um das zu betonen, worauf es in diesem Zusammenhang ankommt. Das zeigt sich besonders in einem Punkt, der diese beiden ersten Tragödien Hebbels von denen der zweiten Periode mit Ausnahme des „Moloch" trennt. Wie dieses Fragment, so sind auch die „Judith" und die „Genoveva" mit Volksszenen ausgestattet, die Hebbel in den späteren Werken absichtlich — wie aus dem Brief an Kühne hervorgeht — zurückdrängte. Aber während im „Moloch" das Volk als Typus auftritt, wie bei Shakespeare, folgt Hebbel hier dem Vorbild Goethes — womit natürlich nicht bewußte Anlehnung an diesen behauptet werden soll — und stellt Individuen hin, die freilich in der „Judith" einen recht minderwertigen Charakter gemeinsam haben. Der einsame Dichter, der überall die Mittelmäßigkeit herrschen sah, und daher eine tiefe Erbitterung in sich hineinsog,[14] mußte notwendig echt koriolanisch gesinnt werden. Seine jüdischen Bürger und Priester sind daher eigennützige, feige und unbarmherzige Gesellen, die sogar ihren Charakter selbst sehr genau kennen, so daß Hebbel für einige ihrer Bemerkungen wirklich den Vorwurf verdient, er gäbe seinen Gestalten ein zu großes Bewußtsein ihrer selbst. So z. B., wenn Ammon sagt (30, 10): „Nein, wir sind kluge Leute, so lange wir miteinander hadern, denken wir nicht an unsre Noth!" Daß Hebbel bewußt daran gedacht hat, diesen Bürger sich selbst ironisieren zu lassen, ist doch kaum anzunehmen, wenn man auch diese Auffassung nicht ganz von der Hand zu weisen braucht, da sie seiner damaligen

ätzenden Phantasie nicht unangemessen gewesen wäre. In diesen Volksszenen, die die zweite Hälfte des dritten und fünften Aktes ausfüllen, finden wir auch stärker hervorgehobene Persönlichkeiten, wie Samuel und Daniel. Und dann und wann auch Ausrufe (z. B. 36, $_{24}$, 37, $_{22}$), Fragen (z. B. 34, $_{19}$, 37, $_{29}$) oder Handeln (z. B. 34, $_{30}$, 35, $_{8}$) des ganzen Volkes in seiner Gesamtheit. Alles dies verleiht der Szene einen überaus lebendigen Anstrich. Er ist auch dadurch künstlerisch begründet, daß die Gespräche der Bürger usw. nicht etwa nur eine Einleitung zur folgenden Handlung bilden, sondern daß sie mit der Handlung dadurch aufs engste verknüpft sind, daß Judith im dritten Akt unter ihnen erscheint und durch ihr Tun und Lassen in dem Entschluß bestärkt wird, in das Lager des Holofernes zu gehen, im fünften von den Priestern und Ältesten ihren Lohn für die Tat fordert, die sie ausgeführt, und der darin zu bestehen hat, daß man sie töten soll, wenn sie's begehrt. Im letzten Akt hat das Volk noch eine andere Aufgabe: man beachte die ersten Worte, die Judith nach ihrer Rückkehr spricht (79, $_{11}$): „Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getödtet, damit Du (zu dem Einen) in Frieden Deine Schafe weiden, Du (zu einem Zweiten) Deinen Kohl pflanzen und Du (zu einem Dritten) Dein Handwerk treiben und Kinder, die Dir gleichen, zeugen kannst!“ Sie sollen uns verdeutlichen, um wieviel höher Judith den stellt, dem sie das Haupt abgeschlagen hat, als das Volk, um dessenwillen sie doch das blutige Werk begehen wollte. Das Volk soll uns also noch einmal darauf hinweisen, daß Judith das, was sie tat, aus persönlichen Gründen ausführte.

In der „Genoveva“, in der von antiken Elementen keine Rede sein kann, da es ihr auch an der Gedrungenheit mangelt, welche die „Judith“ auszeichnet, ist das Volk durch die Dienerschaft vertreten, die sich in der Burg des Pfalzgrafen aufhält. In der fünften Szene des zweiten Aktes ist sie durchaus typisch gehalten, nur von dem einen Gefühl des Hasses gegen den Juden erfüllt. Das sticht sehr wirksam gegen Golos Bemühen ab, den alten Mann vor ihrer Wut zu schützen. Erst in der vierzehnten Szene des dritten Aktes (1795) werden die unter dem Gesinde hervortretenden und in die Handlung mehr oder weniger eingreifenden Bedienten genauer gekennzeichnet, nachdem allerdings schon vorher dann und wann ein erhellendes Licht auf die Wesensart eines Einzelnen gefallen war. Hebbel hat mit dieser Dienerszene in der großen dunklen Gesindestube ein feines Genrebild geliefert, dessen Wirkung noch dadurch

erhöht wird, daß über dem Ganzen die ahnungsvolle Stimmung des kommenden Unheils liegt. Trotzdem erscheint es sehr unwahrscheinlich, daß sich in einer Burg, wo eine Genoveva als Herrin gebietet, eine solche Dienerschaft findet. Der tolle Klaus, über den sich Margaretha wundert (1837), ist allerdings durch die Barmherzigkeit der Pfalzgräfin begründet, aber wird sie einen Hans und gar einen Balthasar dulden, sie, die das Gemeine so bald erkennt (vgl. 1048)? Hier ist eine Lücke in der Motivierung.

Wie gesagt, erzeugt diese Szene in uns eine Stimmung, die auf die folgenden Ereignisse vorbereitet. Unser Seelenzustand wird gleichsam präpariert, um dem Affekt gewachsen zu sein, der durch das an Genoveva begangene Verbrechen entsteht. Solche Stimmungsmittel, die, wie diese Szene, mehr für den Hörer berechnet sind, als daß sie für die Handlung notwendig wären, hat Hebbel in so großem Umfang überhaupt nur dies eine Mal angewandt. Dagegen finden sich an anderen Stellen, am meisten in den „Nibelungen", Stimmungs- und Spannungsmittel, die teils mehr, teils weniger mit der Handlung verknüpft sind und die hier, wo die charakteristischen Stilmittel in Frage kommen, zuerst mögen besprochen werden.

Sehr wirksam sind in der zweiten Szene des ersten Aktes die verschiedenen Trompetenstöße, die Siegfried zur Eile mahnen, während er sich nicht von Genoveva trennen kann. Zunächst haben sie natürlich nur den Zweck, den Abschied des Pfalzgrafen zu beschleunigen. Aber sie erreichen doch noch mehr, sowohl was die Handlung selbst betrifft, als was ihre Wirkung auf den Hörer anbelangt. Der erste (166) gibt dem Dichter Gelegenheit, die ganze Liebe zu enthüllen, die Genoveva für Siegfried empfindet, indem sie jetzt von dieser *spricht*, um den Aufenthalt des Gatten zu verlängern, während sie ihr Gefühl vorher zurückgehalten und nur ihrem Schmerz Ausdruck verliehen hat. Mit dem zweiten (239) aber tritt Golo auf. Obgleich erst *nachher* seine Leidenschaft für die Pfalzgräfin zu erwachen beginnt, so fühlen wir doch sofort, daß zwischen dem Trompetenstoß und seinem Auftreten irgend ein Zusammenhang besteht, der allerdings in diesem Augenblick noch ganz unbestimmbar ist. Diese Unbestimmbarkeit ist aber einem sehr viel bestimmteren Gefühl gewichen, als nach Golos ersten Worten, durch die schon seine Liebe hindurchzittert, „drei heftige Trompetenstöße erschallen" (279). Wir ahnen jetzt, ja wir können ziemlich gewiß voraussehen, was sich ereignen muß, wenn Siegfried fortgeht. Darum

klingt uns der Trompetenschall wie eine Warnung an den Pfalzgrafen und zugleich wie eine Ankündigung von furchtbaren Ereignissen. Denn wir wissen ja, daß jener die Warnung nicht verstehen kann, und daher gerade durch sie veranlaßt werden muß, seinen Abschied zu kürzen. Eine bange Stimmung hat sich unserer bemächtigt. Sie wird verstärkt durch das „lustige" Trompetengeschmetter, das nach Siegfrieds Abgang hinter der Szene ertönt, während Golo dessen ohnmächtiges Weib im Arm hält (324). Das Epitheton scheint mir zu beweisen, daß Hebbel durch die Trompetenstöße nicht nur unbewußt eine „Stimmung" erzielende Wirkung erreicht hat, sondern vielmehr die bewußte Absicht hegte, durch sie den seelischen Zustand in uns anzureizen, der durch das Folgende vertieft wird. Dem lustigen Geschmetter gelingt dies durch den ironischen Kontrast, in dem es zu den Geschehnissen der Bühne steht.

Von dem Klang als Stimmungs- und Spannungsmittel macht Hebbel auch einige Male in den „Nibelungen" Gebrauch, abgesehen von einer Stelle in der „Genoveva", wo man „des Burgwarts Horn" hört (2191), deren Wirkung der vorher besprochenen ähnlich ist. Während im Vorspiel Volker von Brunhild erzählt, hört man „in der Ferne blasen" (113). Das soll einmal auf die nahende Ankunft Siegfrieds deuten. Dann aber hat es noch den Zweck, der auch vollkommen erreicht wird, den Hörer während des Berichtes in Spannung zu halten. Man wird auf etwas Kommendes aufmerksam gemacht, dessen wirkliches Eintreffen man nun erwartet. Wenn man, als Volker geendigt hat, die Trompeten „ganz nahe" hört (159), wenn Gunther dabei ausruft: „Brunhilde wird die Königin Burgunds!" und im selben Augenblick Hagen die Ankunft Siegfrieds meldet, so wird man die symbolische Beziehung nicht verkennen, die zwischen diesen Begebenheiten besteht: indem der König beschließt, das wunderbare Weib, von dem er eben vernommen, zur Herrin seines Landes zu machen, und zugleich der Held aus Niederland eintrifft, deutet der Dichter darauf hin, daß das eine ohne das andere nicht möglich ist, daß Brunhild Gunthers Gemahl nicht werden kann ohne die Hilfe Siegfrieds. Natürlich kommt uns dies im Augenblick nicht so deutlich zum Bewußtsein; erst nachträglich werden wir uns klar, daß die Ahnungen und Gefühle, die uns an dieser Stelle der Dichtung kamen, auf den genannten Zusammenhang zurückgehen; auf diese Ahnungen aber kommt es an, die nicht oder zum mindesten nicht so stark wären hervorgerufen worden, wenn der Dichter auf den Trompetenklang verzichtet hätte.

Die weiteren Klangwirkungen sind vor allem mit der Person Volkers verschmolzen. Als Siegfried Dankwart Feigheit vorwirft und Hagen darauf in sehr entschiedenem Tone sagt (231):

> „Herr Siegfried, Hagen Tronje nennt man mich
> Und dieser ist mein Bruder!“,

macht Volker einen Geigenstrich. Der Eindruck, den dies macht, ist auf der Bühne mehr komischer als bedeutsamer Art. Hebbel hat hier die Absicht, Volker zu kennzeichnen, das schroffe, in sich gekehrte Wesen des Sängers, der es nicht für der Mühe wert hält, dem Beleidiger mit dem Wort entgegenzutreten, sondern durch das Instrument antwortet, dem er alle seine Empfindungen anvertraut. Vor allem ist hier aber auch an den Übergang vom dritten zum vierten Akt zu erinnern (4287), wo wir durch Volkers Spiel, ehe sich der Vorhang hebt, in die für seine Vision notwendige Stimmung versetzt werden. Wie sehr Hebbel gerade hier durch den Klang zu wirken bestrebt war, geht aus der Bühnenanweisung hervor, die vorschreibt, daß nach Aufgang des Vorhangs einem Hunnen das Schwert entfällt. Durch den grellen Mißlaut, der so in die Geigenklänge Volkers hineintönt, wird in dem Hörer eine plötzliche Erschrockenheit erweckt, eine „psychische Stauung“, um mit Lipps zu reden, die zu einer allgemeinen Bangigkeit abflutet. Diese kommt der Stimmung der Szene sehr entgegen.

Einmal wird eine Szene in den „Nibelungen“ durch „rauschende Musik“ (1249) geschlossen, als zur Hochzeit zwischen Gunther und Brunhild geblasen wird. Aber wie die lustigen Trompetentöne des Pfalzgrafen, so künden auch diese festlichen Klänge keine Freude. Sie bestärken im Gegenteil unsere bangen Ahnungen, die im Verlauf der Handlung leise anschwollen. An dieser Stelle vor allem dadurch, daß vorher Frigga von Hagen erfährt, Siegfried besitze den Nibelungenhort und die Balmungklinge. Nun weiß Frigga, daß er der für Brunhild bestimmte Gemahl ist. Ferner auch durch das voraufgegangene Verlangen Brunhilds, Gunther solle verhindern, daß Kriemhild Siegfrieds Weib werde. Im ironischen Kontrast stehen daher auch diese Klänge zu der Stimmung, die sich unserer infolge des verhängnisvollen Verlaufes der Begebenheiten bemächtigt hat.[15]

Schon früher wiesen wir auf einige Spannung oder Ahnung erzielenden Momente hin, die nicht auf Anwendung der Töne beruhen. Dazu gehören das Grauen, das Siegfried packt, als er in

Digitized by Google

die Burgundenhalle einzieht (256), und die bösen Ahnungen Kriemhilds, als Siegfried auf die Jagd zieht (2235), die sich ebenso dem Hörer mitteilen. Hebbel macht aber nur selten von diesen Mitteln Gebrauch, nur noch ein einziges Mal und da ist es gerade nicht bedeutungsvoll. Im „Diamanten" haben Dr. Pfeffer und Kilian ihre Rollen vertauscht: dieser gibt sich als Arzt aus, jener als Richter. Der Graf erkundigt sich, was es mit diesem Betrug auf sich habe. Da meint Kilian für sich (380, 18): „Ich spreche nicht zuerst. Der Doktor ist pfiffig für ein ganzes Regiment, und doch wett' ich, er merkt nicht, warum ich jetzt schweige." Auch wir merken dies nicht und dadurch wird in uns die Neugierde erweckt, welche Gründe der Richter wohl für sein Verhalten haben mag. Diese neugierige Spannung schwingt während der folgenden Bühnenvorgänge immerwährend mit, wodurch unsere Aufmerksamkeit wachgehalten wird. Das ist nicht so zu verstehen, daß wir nun ausschließlich auf die Erklärung Kilians warten. Was auf der Szene geschieht, nimmt unsere Anteilnahme ganz in Anspruch, aber, unterbewußt, wird unsere Aufmerksamkeit durch den Drang erhöht, Aufklärung über Kilians Verhalten zu erlangen. Es ist dramatisch von Hebbel sehr weise gehandelt, daß uns diese Aufklärung erst verhältnismäßig spät (385, 19) gegeben wird.

Ein anderes, der maßvollen Ruhe des antiken Dramas widersprechendes stilistisches Mittel ist die plötzliche Unterbrechung eines Gesprächs durch einen stürmisch hereintretenden Neuankömmling. Hebbel hat von ihm sehr selten Gebrauch gemacht, auch dies wieder ein Beweis für seine innere Disposition zur großen, einfach pathetischen Linie. In seinen großen Tragödien nur ein einziges Mal, in der „Judith", wo Ephraim das Zwiegespräch zwischen Judith und Mirza unterbricht (19, 23). Die Bühnenanweisung schreibt ausdrücklich vor, daß er „hastig" eintritt. Der Zweck ist, dadurch den Eindruck der Botschaft, deren Überbringer er ist, zu verstärken. Dasselbe soll erreicht werden, wenn im „Nachspiel" Schmerzenreich atemlos herbeistürzt, um seiner Mutter von den Jägern zu berichten (25), die sich übrigens auch durch Hörnerschall ankündigen. Musik greift außerdem an einer Stelle ein, wo Hebbel nachträglich eine plötzliche Unterbrechung des Dialogs einschob. In der Theaterbearbeitung des „Diamanten" läßt er, während sich die Damen und Kavaliere unterhalten, einen dritten Kavalier „eilig" eintreten (89, 21), der die Nachricht bringt, daß sich der Diamant gefunden hat.[16] Dies macht die Szene sehr lebendig. Für eine Theateraufführung wäre

daher, was diese Stelle betrifft, Kuhs Ausgabe des „Diamanten" zu benutzen.[17]

Bei den Aktanfängen und denen der Verwandlungen leitet Hebbel augenscheinlich das Bestreben, den Dialog in möglichst natürlicher Weise in Fluß zu bringen, ohne daß es ihm allerdings gelingt, jene Natürlichkeit zu erreichen, wie sie gerade in diesem Punkt den Dialog Kleists auszeichnet.[18] Meistens beginnt der Redende mit einer Frage; so meint Judith zu Anfang des zweiten Aktes (14, 13): „Was meinst Du zu diesem Traum?" Sie hat ihrer Magd also eben von einem Traum berichtet und nur das ist seltsam, daß sie ihn sich gleich darauf selbst noch einmal erzählt, worauf noch eingegangen werden muß, wenn von den expositionellen Bestandteilen der Werke die Rede ist. Hier wird also der Eindruck erweckt, als befänden sich die Personen, wenn der Vorhang aufgeht, mitten in einer Unterhaltung. Diese Art ist mehrere Male anzutreffen. Fragend allerdings nur selten; einmal in der „Agnes Bernauer", wenn sich Agnes erstaunt an ihren Vater wendet (162, 27): „Ihr, mein Vater?" Voraufgehend haben wir eine Bestimmung Caspars zu denken, die er auf Agnes' Frage noch einmal wiederholt, damit wir erfahren, um was es sich handelt. Wenn Kriemhild den dritten Akt des dritten Teils der Trilogie mit den Worten beginnt (3793):

„So wagt er's ungeladen? Hagen Tronje,
Ich kannte Dich!",

so ist dies die Reaktion ihres Gefühls auf die Mitteilung des Boten, Hagen nehme an dem Zug der Burgunden ins Hunnenland teil.

Sehr geschickt wird der „Diamant" eingeleitet. Wir werden mitten in ein heftiges Gespräch eingeführt. „Ein für allemal," sagt Barbara (323, 4). „Wir sind auch arme Leute und haben gar nicht das Recht, barmherzig zu sein" usw. Ähnlich beginnt der dritte Akt mit einer kategorischen Erklärung Kilians (353, 7). Gregorio, der gleichzeitig mit Anselmo auftritt, versetzt uns mitten in die Situation (533):

„Ei was, ei was, man muß die Tochter hüten,
Wenn man ein Weib aus ihr zu machen denkt."

Alexandra sagt zu Anfang des zweiten Aktes zu Sameas (671): „Dies weißt Du nun." Als der Vorhang aufgeht hat sie gerade, wie Judith, eine Erzählung beendet. Sie wiederholt diese nun aber nicht noch einmal, wie jene, sondern ihren wesentlichen Inhalt entnehmen wir aus dem folgenden Dialog. Auch in den vierten Akt

Digitized by Google

werden wir durch ein Wort Alexandras eingeführt, das auf eine im Fluß begriffene Unterhaltung mit Mariamne hindeutet (1965): „Du gibst mir Rätsel auf.“ Endlich findet der Anfang des fünften Aktes Herodes und Salome in heftigen Dialog verknüpft. Das wird durch den Ausruf des Königs veranschaulicht (2613): „Hör auf, hör auf!“ Auch der Anfang des vierten Aufzugs von „Siegfrieds Tod“ muß zu dieser besten Art von Akteinleitung gerechnet werden. Hagen beschließt mit seinen Worten (1779), wie aus dem Folgenden ersichtlich ist, die Beratung, die den Verrat an Siegfried einleitet.

Sehr bequem ist der Beginn des Dialogs zu Anfang eines Aktes oder einer Verwandlung, wenn sich zwei Personen begegnen oder eine neu auftritt und die schon auf der Szene befindliche anspricht. So begegnen sich zu Anfang des zweiten Aktes der „Genoveva“ Caspar und Balthasar, zu Anfang des dritten Catharina und Margaretha. Frigga und Brunhild treffen sich und eine Frage der letzteren leitet den Dialog von „Siegfrieds Tod“ ein, dessen zweiter Akt ebenfalls mit einer Begegnung, mit der Giselhers und Rumolts, einsetzt (149). Im „Diamanten“ entspinnt sich zu Anfang der fünften Szene des fünften Aktes ein Gespräch zwischen zwei Hofdamen, von denen die eine bereits auf der Szene ist, die andere aus einem Gemach hinzukommt. Die „Julia“ beginnt mit der Frage Tobaldis: „Nun? Noch immer keine Spur?“ Er richtet sie an seinen Diener, den wir uns, obgleich keine Bühnenanweisung darauf hindeutet, gerade eintretend zu denken haben, wie Herodes, der auch zu Beginn des Werkes auf die Szene kommt und von Joab angeredet wird, während zu Anfang des dritten Aktes wieder sein Auftreten den Dialog vorwärts bewegt. Nothafft redet in der „Agnes Bernauer“ den vorübergehenden Kastellan an, um so den zweiten Teil des vierten Aktes zu eröffnen. Endlich bahnt der eintretende Hagen die ganze Trilogie an.

Ferner kann auch das Gespräch zweier gleichzeitig auftretenden Personen als Einführung verwandt werden, doch ist diese Art bei weitem nicht so natürlich, wie die eben betrachtete. Wenn z. B. in der „Judith“ zwei Bürger auftreten und der eine anfängt (32, [illegible]): „Wie ich Dir sage . . .“, so merkt man hier die Absicht des Dichters, möglichst ungezwungen zu beginnen, d. h. es gelingt ihm nicht, in uns die Illusion zu erwecken, daß die beiden schon längere Zeit miteinander sprechen. Dies ist übrigens durchaus nicht notwendige Voraussetzung, um den Eindruck der Natürlichkeit hervorzubringen. Man beachte in dieser Hinsicht „Agnes Bernauer“ III, 7. Albrecht

Digitized by Google

tritt mit Agnes in ein Erkerzimmer der Burg. Agnes zaudert einzutreten; da beginnt Albrecht die Szene mit dem einfachen Wort: „Nun?" Die Handlung bietet hier den Anknüpfungspunkt zum natürlichen Beginn des Dialogs.

Die Apostrophe in allen drei Arten, die HEBBEL beim Monolog so sehr bevorzugt, dient ihm auch zur Verlebendigung des Dialogs (z. B. „Judith" 22, 31, „Nibelungen" 225, 4601). Wie er dort den Dialog einführt, indem der Monologisierende einen anderen in direkter Rede sprechen läßt, so gibt auch gelegentlich im Zwiegespräch der und jener, der von einem dritten erzählt, diesem selbst das Wort (z. B. „Maria Magdalene" 21, 28, „Herodes" 139, 1130, „Gyges" 190). Namentlich geschieht dies gern in Botenberichten. Auch die Selbstbeantwortung einer an die eigene Person gestellten Frage und die Selbstverbesserung, verbunden mit Anrede an das eigene Ich, findet sich nicht selten („Agnes Bernauer" 190, 28, „Judith" 70, 24, „Genoveva" 436, 903). Eine sehr gefährliche Stelle findet sich am Schluß der zehnten Szene des dritten Aktes. Golo rast gegen die Pfalzgräfin und meint, wenn es sie nie zu Siegfried getrieben habe, wie ihn zu ihr (1954):

„Dann, Ehweib, sei verflucht! (Er hält schaudernd inne.) Verflucht?
(stark) Verflucht!"

Man hat diesen Vers tragikomisch genannt.[19] Das ist ganz verkehrt. Er scheint mir sogar von höchster poetischer Wirkung zu sein. Zunächst das „Ehweib". Golo sieht in Genoveva nur die Gattin Siegfrieds; das klingt einmal aus dem Ausdruck heraus. Dann aber noch etwas Anderes, Bedeutsameres. Es liegt eine maßlose Verachtung in dem Wort, die Verachtung für das Weib, das, wie er meint, nicht wahre Leidenschaft zum Manne trieb, sondern nur die Berechnung, für das Weib, das Siegfrieds Gemahl nur darum wurde, weil er als Erster um sie warb. Und was nun das fragende und ausrufende „Verflucht" betrifft, so muß allerdings zugestanden werden, daß es für einen Schauspieler, der sich in Golo nicht ganz hineingefühlt hat, zur gefährlichen Klippe werden kann. HEBBEL trifft aber jedenfalls keine Schuld. Das erste Mal ist der Ausruf und der Schauder, der mit ihm verbunden ist, ja psychologisch leicht zu erklären. Golo denkt an die werdende Mutter, die Genoveva ist, und dann daran, daß er mit ihr auch zugleich ihr Kind verflucht. Dies gibt zugleich einen Anhaltspunkt für die Erkenntnis des seelischen Prozesses, der in Golo zwischen dem fragenden und dem ausrufenden Fluch vor sich geht. Ihm fällt ein, daß das Kind, wie

er glaubt, ja die Frucht einer ohne Leidenschaft geschlossenen Ehe ist, deshalb hat es nach seiner Anschauung keine Daseinsberechtigung und deshalb wiederholt er starken Tons seinen Fluch noch einmal. Daß der Schauspieler sich hier im Ton vergreifen kann, liegt auf der Hand; die Notwendigkeit einer tragikomischen Wirkung ist aber durchaus nicht vorhanden.

Daß Hebbel Aposiopesen, wie im Monolog, auch im Dialog anwendet, daß er von der Unterbrechung der Rede und von Interjektionen Gebrauch macht, versteht sich von selbst; doch muß gesagt werden, daß ihr Vorkommen im Dialog, verglichen mit dem im Monolog, selten ist; auch verteilen sich die genannten Stilmittel nicht gleichmäßig über alle Stücke. Die größte Zahl findet sich in der „Maria Magdalene", in der „Julia" und in der „Agnes Bernauer", was sich aus der ungebundenen Sprache leicht erklärt. Auch im „Diamanten", in „Herodes und Mariamne" und in den „Nibelungen" wird durch sie dem Dialog noch recht oft Lebhaftigkeit verliehen. Während sie sich aber in den anderen Werken in ungefähr gleicher Menge finden, überwiegt in der Trilogie die unterbrochene Rede (vgl. für diese namentlich „Genoveva" 26, 1391, wo Genovevas Erleben veranschaulicht wird, indem sie in Gegenwart des Malers davon spricht, daß sie wisse, wie Siegfried sie liebt; „Herodes" 2429), ein Zeichen dafür, daß Hebbel auch hier, wie meistens im Monolog, auf ein plötzliches Abbrechen des Sprechenden Verzicht leistet. Die Lebendigkeit geht hier also der Natürlichkeit voraus. Dies mag auch ein Nachhall des „Gyges" sein, dessen klassischer Form natürlich die realistischen Stilmittel nicht anstehen, die aber auch in der „Genoveva" verhältnismäßig gering an Zahl sind und der „Judith" fast ganz mangeln. Dies hängt bei diesem Werk mit dem zusammen, was wir schon früher über seine gewaltsam heftige Entstehung anführten, bei der „Genoveva" aber damit, daß sie überwiegend monologischen Charakters ist, auch dort, wie wir bald sehen werden, wo äußerlich die Dialogform bewahrt ist. Der bedeutungsvolle Gedankenstrich spielt im Dialog keine Rolle. Das wäre nicht unbedingt nötig, da ja auch im Gespräch mit anderen, nicht nur im Alleingespräch, ja dort noch viel mehr, besonders im Affekt, der und jener Gedanke, der für den folgenden von Wichtigkeit ist, nicht ausgesprochen wird, weil das Denken des psychisch erregten Individuums zu schnell vor sich geht. Doch hat Hebbel dies nicht berücksichtigt und jedem Gedanken seiner Geschöpfe auch Worte verliehen.

Ein sehr schönes Beispiel dafür, daß Hebbel sich der Aposiopese ganz bewußt bediente, liefert die „Julia". In der achten Szene des ersten Aktes sollte Bertram ursprünglich statt 145, 7: „Ich verstehe Sie nicht" — sagen[20]: „So jung, so schön, und schon dem Tode verfallen? Es kann nicht seyn!" Diese Worte nimmt der Dichter 146, 11 in folgender Weise wieder auf: „So jung, so schön, und — — es kann nicht sein!" Die Ausdrucksweise „schon dem Tode verfallen" schien ihm offenbar zu deklamatorisch, die Empfindung allzusehr durch Worte versinnlicht, als es in der Situation möglich ist; deshalb der einfache Gedankenstrich.

All das über die der Lebendigkeit und der Natürlichkeit dienenden stilistischen Mittel Gesagte zeigt uns klar, daß Hebbel in ihrer Verwendung weit hinter Kleist zurücksteht, bei dem ja dem unterbrochenen Dialog fast auf jeder Seite seiner Werke eine große Bedeutung zukommt, und auch darin mag man — wenn auch nur einen negativen — Beweis dafür sehen, daß Hebbel sich ebenfalls in der Sprache bemühte, die antike Stilwelt mit der modernen zu verschmelzen.

2. Die rednerischen Stilmittel.

a) Daß bei Hebbel der rasche, Schlag auf Schlag sich fortbewegende Dialog fehlt oder sehr selten ist, liegt, was die „Judith", die „Genoveva" und die „Maria Magdalene" betrifft, zum großen Teil in dem monologischen Gepräge des Dialogs dieser Stücke begründet. Gerade in den großen monologischen Reden ist das Pathos Hebbels enthalten, wie wir bei der Besprechung der Rhetorik bereits zeigten. Auf die rednerische Wirkung dieser dramatischen Bestandteile im Einzelnen wird daher im Folgenden nur nebenbei eingegangen, vor allem kommt es uns darauf an, ihre innere Berechtigung oder Nichtberechtigung zu erweisen, und ihre Bedeutung im Rahmen des Ganzen darzustellen. Dabei werden wir sehen, wie gerade sie auch zur Herausarbeitung der inneren Form beitragen.

Die monologischen Reden der „Judith", die erst bei der Besprechung der expositionellen Bestandteile berücksichtigt werden können, unterscheiden sich von denen des Holofernes dadurch, daß jene tatsächlich mit sich selbst redet und ganz vergißt, daß noch jemand in ihrer Nähe ist, während der assyrische Feldhauptmann seine kraftstrotzenden Ergüsse an Judith (64, 3) und an seine Hauptleute (47, 18) richtet. Der Dichter vergißt dies aber, weil er jenen

Digitized by Google

eben mit eigenen Empfindungen und Gedanken ausgestattet hat, die sich überstürzen und Selbstzweck werden. Das ist nun allerdings nicht so zu verstehen, als ob diese Reflexionen im Dialog gar keinen Sinn hätten. Sie können Holofernes sehr wohl in dem Augenblick kommen, wo er sie spricht, nur das ist seltsam, daß er sie einem Weibe vorträgt, welches ihm nichts mehr ist als ein Ding, das ihm Lust bereiten soll oder seinen Soldaten, die ihn nicht einmal verstehen können, was er, von sich aus, übrigens bei Judith auch kaum voraussetzen kann. Indessen ist, was er sagt, genau so aus einem psychischen Zustand, aus einer wieder Stimmung erzeugenden Stimmung geflossen, wie seine Monologe. Daß Hebbel die Reflexionen des Feldhauptmanns wirklich als Monologe konzipierte, beweist die Stelle, wo sich plötzlich ein „zu den Hauptleuten" (48, 16) findet, obgleich vorher keine Bühnenanweisung bestimmt, daß Holofernes jetzt zu sich selber zu sprechen hat. Wir werden später, bei Betrachtung des Aparte sehen, daß eine solche Bemerkung, wie die angeführte, ein sicheres Kriterium dafür ist, daß Hebbel bei dem, was ihr unmittelbar vorangeht, die Bezeichnung „bei Seite" fortgelassen hat. Hier scheint mir dies aber nicht der Fall zu sein. Es könnte sich nur um 48, 8–16 handeln. Daß Holofernes diese unmittelbar an einen der Hauptleute richtet, trotzdem er gleich wieder zum Monolog übergeht, bezeugt die Anrede „Du meinst". Die Sache wird sich wohl so verhalten, daß dem Dichter, als er das Geschriebene noch einmal übersah, die ganze Stelle von 47, 18 an so sehr als Monolog erschien, daß er das Bedürfnis empfand, den Ort, wo sich der Feldhauptmann wieder an die Hauptleute wenden sollte, besonders zu bezeichnen. Haben nun diese Monologe innerhalb des Ganzen Berechtigung und sind sie dort, wo sie erscheinen, zureichend begründet? Daß sie aus einer Stimmung entstehen und daher einen poetischen Eindruck hervorbringen, genügt zur Begründung nicht. Denn wir müssen bedenken, daß sie, namentlich die große Selbstverherrlichung des Holofernes (64, 3), doch im Rahmen der Tragödie an andere gerichtet sind und daher keine Berechtigung haben, wenn sie nur als Monologe wirksam sein können. Indessen, was wir vorhin sagten, bedarf der Einschränkung. Es ist gar nicht so seltsam, daß Holofernes seine innersten Gefühle Judith anvertraut. Im Gegenteil! Hebbel hat hier, wie jeder echte Dichter, unbewußt das Richtige getroffen. Dem einsamen Titanen genügt es nicht, allein mit sich selbst und mit der Ewigkeit Zwiesprache zu halten. Auch für ihn kommt die Stunde, wo er sich nach einem Menschen sehnt,

in dem seine Empfindungen wenigstens eine Art von Echo erwecken. Freilich, dem Menschen, dem er ein volles Verständnis für das zutraute, was in seinem Inneren vorgeht, würde er sich nicht enthüllen. Von den Hauptleuten glaubt er dies jedoch nicht, und ob er es von Judith annimmt, ist müßig zu untersuchen, weil er sie schon als Weib nicht für voll nimmt und deshalb ihr gegenüber sein Inneres aufschließt. Er braucht ja keine Seele, die mit ihm zu empfinden vermöchte, er verlangt nur nach einer sichtbaren Wirkung dessen, was in seinem Busen tobt, nach einem Gefäß, in das er alle seine Gefühle hineinströmen lassen kann und das äußerlich anzeigt, daß es von ihnen benetzt wurde. Ob es sie bewahrt, sich von ihnen durchdringen läßt, das ist einem Mann, wie Holofernes, nicht nur gleichgültig, es würde ihm auch keineswegs recht sein. Die innere Berechtigung seiner Monologe im Dialog leitet sich aus seinem seelischen Zustand ab.[21] Ihre innere rednerische Wirkung kommt darin zum Ausdruck, daß sich in ihnen in einer Stärke, wie selbst nicht in den Monologen, der Gegensatz zwischen Holofernes und der Idee offenbart, indem hier seine wahnwitzige Selbstüberhebung ihren Gipfel erreicht.

Golos Monologe im Dialog haben dieselbe Bedeutung wie seine echten Alleingespräche: mit ihnen zusammen stellen sie seine ganze Entwicklung dar. So zeigt sich auch in ihnen, mit wenigen Ausnahmen, der für jene charakteristische Dualismus. Sie offenbaren, wie ausschließlich es Hebbel in diesem Werke darauf ankam, Golo in seinem Werden zu zeichnen. In diesem „ausschließlich" liegt ein Tadel, sofern die dramatische Kunstform in Frage steht. Es wäre besser gewesen, wenn Hebbel große Streichungen an den monologischen Dialogen vorgenommen hätte, da gar manches im Munde des Monologisierenden, wie wir uns auch bei dieser Art von Alleingesprächen ausdrücken dürfen, tatsächlich unmöglich ist. Zunächst kämen hier jene Alleingespräche in Frage, mit denen Golo Siegfrieds Abschied von Genoveva begleitet, also die Verse 267 ff. Hier merkt man deutlich, daß der Dichter in Verlegenheit war, wie er Golo den Eindruck sollte wiedergeben lassen, den die Erkenntnis auf ihn macht, daß Genoveva ein Weib ist, das lieben kann und küssen. Daher kommt er zu den Einleitungsworten, die an den gebräuchlichen Schulaufsatz erinnern, der von einem Allgemeinen ausgeht und zum Besonderen fortschreitet. „Von Bildern spricht man...", sagt Golo, „ein solches Bild ist auch Genoveva". Es wäre schon sehr unwahrscheinlich, wenn er zu einem Dritten in einer bei Seite

Digitized by Google

geführten Unterhaltung in dieser Weise sprechen würde. Wo er es aber, wie hier, gar zu sich selber sagt, spüren wir nichts als die Absicht des Dichters, einen passenden Übergang zu finden. Auch das Folgende ist unpsychologisch und unnötig. Gewiß ist es möglich, daß Golo gerade in diesem Augenblick der Gedanke durchfährt, wie selten er sie doch angeschaut habe. Aber die sprachliche Ausprägung des Gedankens durch den Dichter stört die poetische Wirkung. Das begründende „denn“ deutet auf eine bewußte Überlegung, scheint veranschaulichen zu sollen oder ruft jedenfalls den Eindruck hervor, als ob Golo sich ganz bewußt klar mache: „Wie selten sahst Du Genoveva ins Auge“ und sich darauf auch noch die Gründe für dieses Verhalten zurechtlege, während dies alles doch nur blitzartig durch seine Seele zuckt und demgemäß durch die Sprache in einer anderen Weise hätte müssen versinnlicht werden. So bleibt denn von der ganzen Stelle nichts als die beiden letzten Verse:

„Dieselbe Genoveva liebt und weint,
Sie ist ein Weib! Sie ist ein Weib, wie keins!“

Und das ist sehr bezeichnend; denn auf sie allein kommt es an: wir sollen erfahren, daß Golo in der Tiefe seiner Seele durch die Erkenntnis erschüttert wird, daß auch Genoveva liebendes Weib sein kann.

Es ist schade, daß sich Hebbel hier im sprachlichen Ausdruck vergriffen hat; denn die Szene an und für sich ist echt poetisch von ihm geschaut. Vorne an der Bühne das liebende Paar, im Hintergrund der Jüngling, der zum ersten Mal sieht, was Liebe ist. Wurde uns durch Golos erste Worte der künstlerische Eindruck gestört, so vermitteln ihn seine folgenden doch gleich wieder. Sie enthalten die Apostrophierung der Liebe. Während in den ersten Versen das, was Golo von sich selbst erzählt, wie Mitteilung an das Publikum anmutet, geht hier Selbstcharakterisierung und seine Kennzeichnung des pfalzgräflichen Paares in der Stimmung auf, weil es aus dem Affekt fließt und deshalb Affekt erzeugt. Golo ist entrüstet, daß Siegfried ohne Tränen von seinem Weibe scheiden will (285). Sicherlich haben diese Verse den Zweck, uns auf Siegfrieds kältere Natur aufmerksam zu machen und auf die aus ihr fließende Schuld. Aber wir fühlen das Grobe einer Mitteilung nicht, weil diese tatsächlich ausgelöscht ist, da es Hebbel gelungen ist, auch uns zu Mitempfindern Golos zu machen, d. h., weil es ihm gelungen ist, den

Kommentar in künstlerische Form aufzulösen. Genau so verhält es sich mit Golos folgenden Worten, die eine Selbstcharakterisierung enthalten. Sie wirken poetisch, weil sie uns in die Stimmung hineinzwingen, aus der heraus der Monologisierende sie äußert.

Die vierte Szene des zweiten Aktes ist eigentlich ein einziger Monolog Golos, wenn man von dem kurzen Bericht absieht, den Genoveva von dem Schicksal ihrer Schwester gibt. Sie beginnt und sie schließt mit einem Alleingespräch. Dazwischen finden sich Apartes und Monologe im Dialog, d. h., das Aparte, soweit es Golo betrifft, ist von solcher Länge, daß es auch als Alleingespräch betrachtet werden kann. Vom dramatischen Standpunkt aus ist die Szene nicht haltbar. Wenn Genoveva nach einer Reihe von Versen, die Golo wieder als Monolog gesprochen hat, ihn fragt (713):

„Ihr redet, Golo, warum nicht mit mir?“,

so liegt darin eine sehr berechtigte Selbstironie, eine viel berechtigtere als es die ist, die durch ein ähnliches Wort in der „Judith“ zum Ausdruck kommt.[22] Hebbel aber merkt dies gar nicht oder es ist ihm gleichgültig. Ihm ist es nur darum zu tun, die Leidenschaft in Golo anschwellen zu lassen. Was Genoveva indessen auf der Bühne tut, das kümmert ihn nicht. Sein Kunstverstand ist hier ganz außer Tätigkeit getreten. Das mag denen gesagt sein, die gerade bei der „Genoveva“ von zu großer Bewußtheit reden. Natürlich wäre es besser gewesen, wenn Hebbel doch etwas mehr von ihm an dieser Stelle Gebrauch gemacht hätte; denn abgesehen von der dramatischen Schwäche der Szene, bleibt vor allem die Frage, wie es möglich sein kann, daß Genoveva bei der Leidenschaft Golos, der sich doch kaum einen Zwang antut, nicht Argwohn schöpft. Es ist ja undenkbar, daß sich Golos Worte nicht auch in seinem Wesen ausdrücken. Was aber dies bedeutet, muß doch auch eine Genoveva verstehen. Auch im Einzelnen — und dies Einzelne nimmt gelegentlich einen sehr großen Raum ein — ist manches nicht in dichterische Form aufgelöst. Wenn Golo sagt (604):

„Ich knie nur, damit sie zögern muß!“,

so ist dies ganz naive Mitteilung, die außerdem überflüssig ist, da Genoveva ja auch ohnedies mit ihm sprechen würde. Golos lange Erzählung von dem Saitenspiel, das er als Knabe besaß (627), wirkt einmal auch wieder wie eine Aufsatzeinleitung und dann ist die Ruhe, mit der er sie dem Publikum erzählt, — denn daß er sich

aus seiner Verfassung heraus so umständlich dieses Instrumentes und seiner Bedeutung erinnern könnte, ist ebenso unwahrscheinlich, wie vorhin sein Gedanke an sein bisheriges Benehmen gegen Genoveva —, in keiner Weise mit der heftigen Erregung vereinbar, in der er sich befindet. Nichtsdestoweniger verfehlt diese Szene als Glied einer großen Entwicklungsreihe nicht ihre äußerliche und auch innerliche rednerische Wirkung. Sie bringt den Kampf in Golo, den Dualismus, der sich in ihm auswirkt, anschaulich zur Darstellung.

Alle Ausstellungen, die man an ihr vielleicht im Einzelnen machen könnte, müssen zurücktreten vor der inneren und äußeren dramatischen Wirkung der Szene, in der Golo das ausführt, wozu er sich in dem von uns nachdrücklich hervorgehobenen Monolog bei der Ankunft Tristans entschieden hat. In der Szene zwischen ihm und Genoveva nach Fortgang des Malers (1402) ist der äußere Höhepunkt der ersten Entwicklung Golos erreicht, deren innere bereits durch jenes Alleingespräch symbolisiert wurde. Obgleich auch hier das Monologische das Dialogische überwiegt, wenn auch nicht so stark, wie in der vorher betrachteten, hat man doch ein größeres Recht, von einer Szene zwischen Golo und der Pfalzgräfin zu sprechen als vorher. Denn während dort nach dem Willen des Dichters Genoveva weder Golos Worte noch seine Gebärden verstehen darf, während sie und ihr Partner isoliert auf der Bühne stehen, sind hier beide zueinander in innige Beziehung gebracht. Dies hat Hebbel durch das Bild Genovevas zu Wege gebracht, das der Maler in der Burg zurückläßt. Natürlich ist die Episode nur eingeschaltet, damit Genoveva durch die Art, wie Golo sich vor ihrem Bildnis gibt, seine wahren Empfindungen kennen lernt. Zum Unterschied von der letzten monologischen Szene im Dialog ist an dieser Hebbels Kunstverstand in hohem Maße beteiligt und wir sehen, daß es ein ganz ausgezeichneter Kunstverstand ist. Schon die Bühnenanweisung (1401) „Golo, der die ganze Zeit vor dem Bilde stand, wie im Traum“, beweist dies. Legt sie doch davon Zeugnis ab, wie anschaulich die Situation vor Hebbels Seele stand.[23] Für den Monolog, den Golo vor dem Porträt der Pfalzgräfin hält, bedarf der Dichter nicht mehr allgemeiner Einleitungen, sondern gleich zu Anfang bringt er den auf ein Minimum zusammengeschrumpften Dualismus zum Ausdruck: „Halte Dich! Sieh nicht mehr hin!“ sagt das sittliche zum unsittlichen Ich. Wie von dem Dialogischen, so macht Hebbel an einer Stelle auch von den übrigen stilistischen Mitteln Gebrauch, die seinen Monologen die große

Lebendigkeit verleihen. Das Porträt wird in mehreren aufeinanderfolgenden Versen apostrophiert (1418). Die Frage an sich selbst und ihre Beantwortung durch sich selbst wendet Golo am Ende dieses ersten Monologs in sehr bedeutsamer Weise an. Er hat Genoveva angeredet:

> „Weib, sprich! Ich bin gewiß, Gott legt ein Wort
> Dir auf die Lippen, das mich, wie ein Blitz,
> Zerschmettert Dir zu Füßen niederwirft!"

Er will die Entscheidung also noch immer in Genovevas Hand legen und spricht dies auch aus, als sie ihm nicht antwortet:

> „Sie schweigt! Mir schwindelt! Woran halt ich mich?
> Woran? An ihr!"

An den zitierten Versen kann man sehr schön die Kunst des genetischen Aufbaues beobachten. Wenn Golo in den ersten Genoveva zur eigenen Entscheidung auffordert, so mag er wirklich noch ein ganz klein wenig an die Möglichkeit glauben, daß sie ihn zum Tode verdammen wird. In den folgenden ist das nicht mehr der Fall. Zwischen dem „Woran?" und dem „An ihr!" könnte ein Gedankenstrich stehen, der zwar nicht auf eine lange Überlegung hindeutete, wohl aber anzeigte, daß sich zwischen der Frage und ihrer Beantwortung ein bedeutungsvoller Denkprozeß blitzschnell abgespielt hat. Und es kann nicht zweifelhaft sein, welcher Art dieser Prozeß gewesen ist. Die Gewißheit, daß Genoveva von ihm nicht die eigene Vernichtung verlangen wird und sich damit in seine Gewalt begibt, bringt ihn zu dem Entschluß, der in dem „An ihr!" ausgesprochen liegt. Das ist aus dem folgenden Dialog ersichtlich, in dem Golo Genoveva auffordert „Für Gott" zu sprechen (1451). Denn er weiß, daß sie dann, als Stellvertreterin des Himmels, nur die Entscheidung fällen kann, die auch ihrer Natur allein entspricht, die Entscheidung, die sie dann in den Versen ausspricht:

> „Bleibt ihm die Wahl noch zwischen Sünd und Tod,
> So ist er edel, und wird nimmermehr
> Vollbringen, was er schaudernd selbst verdammt."

Wir sehen also, welche Bedeutung dieser Monolog für Golos innere Entwicklung und damit für die innere Form des Ganzen hat. Seine Hauptbedeutung aber liegt für unseren Zusammenhang in der Art, wie er im Augenblick wurzelt. Das heißt: Genoveva ist mit ihm nicht nur dadurch verbunden, daß sich in ihr der Eindruck von

Digitized by Google

Golos Worten wiederspiegelt, nicht nur dadurch, daß sich dieser an ihr Bildnis wendet, sondern vor allem dadurch, daß Golo nicht allgemeinen Gedanken Raum gibt, sondern solchen, die mit der gegenwärtigen Situation aufs engste zusammenhängen, daß er immer wieder auf Genoveva selbst Bezug nimmt. Dadurch und natürlich auch dadurch, daß er das Bild küßt, erhält dieser Monolog eine dramatische Lebendigkeit, wie sie wenigstens in der „Genoveva", von Hebbel nicht wieder erreicht wird. Wenn Golo sich eben noch die Pfalzgräfin vorgestellt hat, wie sie in den Armen ihres Gatten erglüht (1415), so bricht er plötzlich ab und schaut zu ihr hinüber:

„Sie erglüht? Nein, sie ist bleich,
Bleich, kalt, ein Geist, mir zum Gericht gestellt!"

Die Gegenwart beherrscht dieses Alleingespräch. Von dem Bild, das er küßt, kommt er wieder auf das Urbild (1430) und selbst eine solche sprachliche Entgleisung wie die Verse (1418): „Ich wende mich zu Dir zurück", die auch wieder aufsatzmäßig klingen, vermag den poetischen Eindruck kaum zu stören.

In den folgenden Dialogen zwischen Golo und Genoveva ist auch noch manches Monologische enthalten, das sich, wie das eben Besprochene, durchaus auf den Augenblick bezieht. Nur an einer Stelle ist dies nicht der Fall, und da könnte es auch fehlen, weil dadurch der dramatische Effekt nur gewinnen würde. Wenn Golo auf Genovevas Worte (1532): „Gott wird Dir zeigen, daß ich sterben kann," die, nebenbei bemerkt, auch vollständig genügten, da die beiden vorhergehenden Verse für ihre einfache Wesensart viel zu getüftelt sind, nichts antworten würde, als: „O komm! Und stirb mit mir den Liebestod!", so würde die schnelle Aufeinanderfolge dieser beiden Verse seine Raserei viel dramatischer zur Anschauung bringen, als es durch den dazwischen liegenden, kalt reflektierenden und in Lessingscher Art angeknüpften Vergleich mit der Rose geschieht. Wie Hebbels Phantasie an dieser Stelle wieder lessingisch-bohrend verfährt, das beweisen auch die auf Vers 1542 folgenden ebenfalls überflüssigen Verse Golos, namentlich durch die beiden Partizipien, die sie enthalten:

„Ha, Aug' in Auge wurzelnd, Mund in Mund
Einwachsend, drängen wir, bis sie zerspringt,
In uns're Brust den Odem still zurück."

Einen Monolog im Dialog stellen auch Siegfrieds Worte dar, die auf Golos Meldung von Genovevas Ehebruch folgen (2346). Auch

er ist künstlerisch motiviert. Es wird durch ihn der Eindruck veranschaulicht, den Golos Bericht auf den Pfalzgrafen macht. Dumpf, in sich versunken, abwesend, ohne etwas von Golo zu bemerken, spricht er die Verse. Und dadurch, daß dieser Eindruck seinerseits zeigt, wie sehr sich Siegfried gegen die Idee vergeht, trägt der Monolog bei zur Herausarbeitung des dem Ganzen zugrunde liegenden Dualismus.

Der Monolog im Dialog in der Gestalt des ausgeführten Aparte, wie wir seine Form in der „Genoveva“ wohl nennen können, findet sich in der „Maria Magdalene“ nicht. Hier ist es, wie in der „Judith“: ein Zwiegespräch zwischen zwei Personen, bei dem die eine nur Bemerkungen in die langatmigen Reden der anderen hineinwirft, damit wenigstens äußerlich der Charakter des Dialogs aufrecht erhalten wird. Namentlich kommt die erste Szene des zweiten Aktes in Betracht, die sich zwischen Meister Anton und seiner Tochter abspielt. Auch dort, wo aus der Anrede ersichtlich ist, daß sich der Tischlermeister unmittelbar an Klara wendet, wird doch der Charakter des Monologischen hervorgehoben (38, 7). Seine langen Auslassungen haben den Zweck, uns einen Blick in sein Inneres tun zu lassen. Dies geschieht in poetisch durchaus berechtigter Weise. Meister Anton exponiert sich nicht selbst, er sagt nicht: seht einmal her, so bin ich, sondern er äußert sich über die Ereignisse, die zuletzt so hart in sein Leben gegriffen haben, und enthüllt uns durch die Form, in der er sich zu ihnen stellt, sein Fühlen und sein Denken. Das Monologische dient hier also nicht der Charakterentwicklung — eine solche macht der Tischlermeister gar nicht durch, nur in den Schlußworten kündet sie sich an —, sondern der Darstellung eines fertigen Menschen. Und dadurch, daß sich dieser Mensch in seinen Worten als schroffe, ganz in abgelebten Traditionen befangene Natur erweist, wird zugleich der Gegensatz herausgehoben, in dem er sich zur Idee befindet. Daß Klara ihrem Vater kaum mit mehr als ein paar sehr nichtssagenden Ausdrücken antwortet, ist aus zwei Gründen berechtigt. Einmal weiß sie sehr wohl, daß er gar keine Antwort verlangt, sondern alles, was er sagt, mehr zu sich selbst, als zu ihr spricht, dann aber — und das ist das Wichtigere — ist sie zu sehr mit ihrem eigenen Schicksal beschäftigt und dem, was ihr bevorsteht, wenn Leonhard sie nicht heiratet, und außerdem wird sie so sehr von den Worten des Vaters getroffen, daß sie gar nicht die Kraft besitzt, um ihre Gedanken zu einer Beruhigung des unglücklichen Mannes zusammenzuordnen. Insofern

Digitized by Google

werden die nichtssagenden Bemerkungen allerdings sehr vielsagend.

Die monologischen Reden des Sekretärs (47, 14) hat Hebbel ausgezeichnet verwandt, um seine augenblickliche Stimmung zu versinnlichen. Der Sekretär gibt den Grund in einem kurzen Aparte selbst an: „Was man Alles schwätzt," sagt er, „wenn man Etwas auf dem Herzen hat und es nicht herauszubringen weiß." Diese nur für das Publikum gesprochenen Worte, die Hebbels Drang entspringen, alles möglichst deutlich zu motivieren, sind ganz überflüssig, da wir ohnedies merken, warum der Sekretär so viel Nebensächliches redet. Darin liegt der Beweis für die künstlerische Berechtigung einer solchen äußeren Darstellung eines inneren Zustandes.

Die Annahme wäre nun aber verkehrt, daß sich in den folgenden Werken das Monologische verliert. Es tritt nur weniger stark auf. Dabei ist allerdings von der „Julia" abzusehen, die ja auch noch zu den Werken der ersten Periode zu rechnen ist und die das Monologische des Dialogs beinahe so stark enthält, wie die „Genoveva". Nur dient es hier fast ausschließlich zugleich der Exposition.

In „Herodes und Mariamne" sind zunächst die Verse 1379—1403, die einmal von Joseph und Salome, ein anderes Mal von Salome allein unterbrochen werden, als Monolog Mariamnens anzusehen. Hebbel hat hier die Bezeichnung des Aparte fortgelassen, was, wie wir noch sehen werden, in seinen Dramen sehr oft geschieht. Gegen das Beiseitesprechen läßt sich an dieser Stelle nichts einwenden; vielleicht könnte man das Verhältnis auch umdrehen und sagen, Joseph und Salome führen „beiseite" eine Unterhaltung und Mariamne hält einen Monolog. Dagegen spricht aber, daß, wie aus Vers 1394 ersichtlich ist, Mariamne hören kann, was die beiden anderen sprechen, während diese ihre Worte nicht verstehen. Die Königin macht sich in ihren Versen klar, daß sie von Herodes nur als Ding gebraucht ist. Mancher wird vielleicht denken, Hebbel habe Mariamne diese große Bewußtheit — und in einem Augenblick tiefer Erregung! — nur gegeben, um den Hörer darauf hinzuweisen, daß Mariamnens Liebe zu Herodes kein Schwanken kennt und daß darum das Verbrechen des Königs so groß ist. Einer solchen Auffassung kommt Hebbel selbst entgegen. Er folgt seinem Motivierungsdrang auch häufig dort, wo er es gar nicht nötig hätte, wie hier. Denn wir haben Mariamnens Natur schon so weit kennen gelernt,

um zu begreifen, wie sehr sie durch Herodes' Handlungsweise verletzt werden muß. Und tatsächlich ist dies auch gar nicht der Grund, warum der Dichter die Königin mit einem solchen Bewußtsein ihrer selbst ausstattet. Dies war vielmehr zur Vertiefung ihres Charakters nötig. Eine Genoveva könnte die Gedanken, die Mariamne spricht, allerdings niemals äußern. Denn sie ist naiv, Herodes' Weib ist dies aber nicht.[34] Sie ist eine Frauennatur, die ihren Wert kennt und daher in Worte zu kleiden weiß. Hebbel hat daher sehr recht getan, darauf hinzuweisen, daß Mariamne kein naives Wesen ist. Das müssen wir ganz empfinden, damit uns ihre spätere Handlungsweise völlig verständlich ist. Ein echter Monolog ist ferner der Traum, den Mariamne auf ihrem Fest erzählt, als sie sich im Spiegel erblickt. Er dient dazu, ihre wahre Stimmung zu offenbaren, und zu zeigen, daß eine Larve den Freudentanz tanzte; denn ihre Kälte und Ruhe, mit der sie sich namentlich Salome gegenüber bewegt, möchte auch vielleicht den Hörer über ihre wahre Stimmung täuschen. Dies veranlaßte Hebbel jedenfalls, die Erzählung von dem Traum einzuschieben, und hier hat sein Bestreben, keine Unklarheit obwalten zu lassen, auch nicht eine Störung der poetischen Wirkung zur Folge. Im Gegenteil! Wir werden ganz in die Stimmung der Frau hineingezogen, die im Kern ihres Wesens verwundet ist. Darin liegt auch die rednerische Wirkung dieses Monologs. Er rückt uns noch einmal vor der Katastrophe die große Schuld des Herodes vor Augen, und weist dadurch auf den Gegensatz zwischen diesem und der Idee hin, die über der Tragödie als Beschützerin der Individualität waltet. Herodes erfährt am Ende des Dramas den wahren Sachverhalt; daß er darauf in ähnlicher Weise, wie der Pfalzgraf bei der Nachricht von Genovevas Untreue, in dumpfes Brüten verfällt und zu sich selber spricht, unbekümmert um die, die noch zugegen sind, ist durchaus berechtigt. Die innere Bedeutung des Monologs aber liegt darin, daß Herodes durch den in jenem gefaßten Entschluß, den „Wunderknaben“ töten zu lassen, beweist, daß er aus dem eben erlittenen Verlust nichts gelernt, daß er seine Schuld gar nicht begriffen hat. Dadurch wird zum letzten Mal rednerisch auf den Dualismus hingewiesen, auf den sich die Tragödie gründet.

In der „Agnes Bernauer“ ist das rein Monologische im Dialog (nicht das Aparte) nur selten vertreten. Erwähnt können hier die wenigen Worte werden, die Herzog Ernst in der vierten Szene des dritten Aktes spricht (200, 18), während Preising das Todesurteil

liest. Deshalb, weil sie nur einen äußerlichen Zweck haben, nämlich die Pause zu verhindern, die dadurch entstehen muß, daß der Kanzler das verhängnisvolle Dokument liest. Wir würden diesen Monolog im Dialog also zu den Brückenmonologen rechnen, zu einem solchen allerdings, der innerlich durch die Stimmung des Monologisierenden begründet ist. Herzog Ernst ist durch den Tod des kleinen Prinzen erregt. Es ist daher erklärlich, daß er sich während einer Stockung des Gesprächs mit diesem für Bayern so folgenschweren Ereignis beschäftigt. Als ein Brückenmonolog sind auch Theobalds Worte zu bezeichnen, die Albrechts Kampf mit Pappenheim hinter der Szene und sein Wiederauftreten verknüpfen (226, 12); durch die Verzweiflung um Agnes, die aus ihnen spricht, wird eine wirksame Parallele zu Albrechts Schmerz geschaffen.

Im „Gyges" fehlt das eigentlich Monologische im Dialog ganz. Wir sehen also, daß sich auch in diesem Zusammenhang bestätigt findet, was wir im zweiten Kapitel über die Entwicklung des Alleingesprächs bei Hebbel ausführten. Und doch möchte ich noch, was den „Gyges" betrifft, auf den Anfang einer Szene hinweisen, die mir monologischen Charakter zu haben scheint, trotz der äußeren Dialogform. Ich meine den Beginn des Zwiegesprächs zwischen Gyges und Rhodope im vierten Akt (1304—1341). Gyges beschreibt der Königin, wie Kandaules getroffen wurde, als er ihr zum ersten Mal ins Auge schaute, um ihr in dieser Form seine eigenen Empfindungen zu verraten. Rhodopens dreimalige Zwischenbemerkungen sind Interjektionen, die nur die Aufgabe haben, zu verhindern, daß Gyges in fortlaufender Rede spricht. Tatsächlich tut er das aber doch; denn ihre Worte sind bedeutungslos. Er verliert sich in ihre Schönheit, und wenn er auch die gewählte Form stets beibehält, indem er von dem König redet, der den großen Eindruck von ihr erhielt, so gibt er eigentlich doch nur sich selbst eine Darstellung von ihrem „süßen Bild".

b) Wie schon angedeutet, ist in den monologischen Bestandteilen des Dialogs oft ein Teil der Exposition enthalten. Überhaupt erzielt die Form, in der uns von dieser Kunde wird, nicht selten rednerische Wirkung. So weit dies zutrifft, wollen wir die expositionellen Bestandteile der Hebbelschen Dramen hier würdigen, da eine vollständige Darstellung der Art, wie uns Hebbel mit der Vorgeschichte bekannt macht, nicht in eine Betrachtung des Stils, sondern in die der Technik gehört.

Wenn Judith zu Beginn des zweiten Aktes Mirza ihren

Traum erzählt, oder ihn vielmehr sich selbst noch einmal wiederholt, da die Magd ihn ja bereits kennt, wie die Frage „Was sagst Du zu diesem Traum?“ beweist, so geschieht dies deshalb, um eine Einleitung für die folgenden Mitteilungen über ihre Ehe zu gewinnen. Daß sie den Traum noch einmal erzählt, scheint mir allerdings nicht genügend begründet, man fühlt zu deutlich die Absicht heraus. Wie leicht hätte der Dichter dies vermeiden können, wenn er die einleitende Frage fortgelassen und gleich mit der Wiedergabe des Traumes begonnen hätte![25] Dann wäre der erhaltene Eindruck sogar noch natürlicher gewesen, als jetzt, da wir dann mitten hinein in ein Zwiegespräch geführt würden, während dieses jetzt bei Aufgehen des Vorhangs einen abschließenden Punkt erreicht hat. Die rednerische Wirkung wird dadurch aber nicht beeinträchtigt; sie wird erreicht durch den Gegensatz zwischen den Worten Judiths und denen Mirzas. Jene hat sich ganz einer Stimmung hingegeben, die uns, bevor wir noch etwas Tatsächliches wissen, den eigentümlichen Zustand der Witwe, die keine ist, ahnen läßt, nicht zum wenigsten auch durch Mirzas Zwischenbemerkung (1420): „Eben ging Ephraim vorbei. Er war ganz traurig“, auf den Judith gar nicht hört, durch den der Hörer aber schon darauf hingewiesen wird, daß es Judith, wie sie bald darauf selbst sagt (15, 21), vor Männern schaudert. Der die Exposition einleitende Traum in Verbindung mit der Unterbrechung der Magd dient also dazu, gleich beim ersten Auftreten der Heldin auf ihre Natur hinzuweisen. Darin liegt seine rednerische Wirkung, nicht in einem pathetischen Tonfall und nicht in einem bedeutungsvollen Verhältnis, in dem er zur Idee stehen könnte.

Ein Mittel, uns Vergangenes[26] in poetischer Form wiederzugeben, ist, daß der Erzählende das, was er berichtet, selbst innerlich noch einmal durchlebt. Das ist meistens dann der Fall, wenn er das Erzählte auch selbst in der Vergangenheit erlebt hat, nicht, wenn er nur die Schicksale Anderer wiedergibt. Bei Hebbel findet sich das erste in der „Judith“ und in der „Genoveva“. Es verbindet sich mit rednerischer Wirkung, die nicht ausschließlich durch den Affekt erzeugt wird, der den Redenden beherrscht, die vielmehr auch innerer Natur ist. Die Schilderung allerdings, die der Hauptmann von Judith und ihrer Ankunft im assyrischen Lager gibt (48, 31), ist rein äußerlich rhetorisch und zeigt, was wir schon im ersten Kapitel hervorhoben, daß Hebbel auch seine Nebenpersonen mit rednerischer Gabe ausstattet.

Digitized by Google

Aber die große Gebärde, durch die der Dichter so oft einen großen Eindruck hervorbringt, hat auch hier den Erfolg, daß wir das Erlebnis des Hauptmanns miterleben. In Dragos Wiedergabe von Siegfrieds Ausreise und seinen letzten Worten (391) kommt auch die innere Beredsamkeit zu ihrem Recht. Wie der alte Diener selbst in dem Vergangenen lebt, bezeugt die Tatsache, daß er Siegfried in direkter Rede sprechen läßt. Daraus leitet sich der äußere rednerische Eindruck ab. In dem, was der Pfalzgraf beim letzten Abschied gesagt hat, liegt der innere. Drago soll Genoveva von ihrem Gemahl ausrichten:

„Sie soll in Allem Golo sich vertraun,
Er führt an meiner Statt das Regiment,
Denk' ich an ihn, so wird mir leicht um's Herz."

Zum letzten Mal erhält Golo hier durch den Mund des Pfalzgrafen selbst eine Warnung. Wir wissen bereits, welcher Konflikt sich seiner bemächtigt hat und können darum den ironischen Gegensatz empfinden, der zwischen Siegfrieds Worten und den tatsächlichen Verhältnissen besteht. Eben darin wirkt sich der rednerische Effekt dieses Berichtes aus. Sonst ist in der „Genoveva", in der das Expositionelle kein einziges Mal in den Monolog fällt, die rednerische Wirkung von Mitteilungen der Vorgeschichte gering. Nur will ich noch auf die erste Szene des vierten Aktes hinweisen, die ganz epischen[27] Charakter trägt.

Sehr wirksam ist die Art, wie wir in der „Maria Magdalene", diesem analytischen Trauerspiel, erfahren, was vor der Handlung liegt. Namentlich kommt hier Klaras Bericht von der Krankheit ihrer Mutter in Betracht (19, 16). Sie erlebt die Stunde noch einmal, da sie nach jenem Ereignis in der Laube wieder ins Haus trat, wo sie erfahren mußte, daß ihre Mutter auf den Tod erkrankt war. Die tiefe innere rednerische Wirkung dieser Worte wird, abgesehen von der Gehobenheit des Tones, dadurch erreicht, daß uns der düstere, leidenschaftliche Ernst, in den die Vergangenheit das Bürgermädchen versetzt, ihren Charakter enthüllt und damit auf die kommenden Konflikte hinweist. Rednerisch ist auch die Art, mit der Meister Anton von seiner Jugend spricht (28, 23). Hier haben wir es auch mit einem Monolog im Dialog zu tun; denn der Tischlermeister erzählt das, was er sagt, mehr sich selbst, als daß er zu Leonhard spricht. Er verliert sich in Erinnerungen, wie sich Gyges in die Schönheit Rhodopens verliert.

„Das Epische überwiegt durch das Ganze das Dramatische. Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten von ihnen selbst, die sie sogar sich selbst erzählen." So urteilt Otto Ludwig[28] über Hebbels „Julia" und man wird ihm recht geben müssen. Die breite Rhetorik, die dadurch den Personen, namentlich dem Grafen Bertram zugeteilt wird, haben wir bereits gewürdigt. Es hieße eine vollständige Analyse des Werkes geben, wollten wir alle rhetorischen Eindruck vermittelnden expositionellen Elemente zur Darstellung bringen. Denn wo auch immer die Vergangenheit vor uns aufgerollt wird, sei es, daß Tobaldi sein Vorgehen gegen Grimaldi verteidigt (132, 19), daß Graf Bertram sich selbst und seinem Diener von seinem Vorleben Bericht erstattet (I, 5), daß Julia die Geschichte ihrer Verführung erzählt (147, 6), daß Tobaldi seiner Tochter die Grabrede hält (160, 16), nur damit wir deren ganze Lebensgeschichte und von ihrem Verhältnis zu ihrem Vater erfahren, freilich auch, um uns einen Blick in seine sonst verschlossene Natur zu gestatten, oder sei es, daß Antonio angibt, wie er zum Räuber wurde (181, 22), immer befinden sich die Erzählenden in einem Zustand heftiger Erregung, so daß ihre Sprache stets pathetisch gehoben ist. Dies macht ja auch allein die langen Erzählungen, die vom dramatischen Standpunkt aus zu verwerfen sind, wenigstens poetisch möglich. Denn es beweist, daß sie aus einer Stimmung fließen, d. h., daß sie vom Dichter nicht an irgend einer Stelle angebracht sind, wo wir sie gerade hören müssen, um den weiteren Verlauf der Ereignisse zu verstehen, daß sie vielmehr in dem Augenblick begründet sind. Freilich, ganz allgemein gilt dies doch nicht. Auf Grimaldi wird das Gespräch zwischen Tobaldi und Alberto allerdings ungezwungen geführt. Daß Antonio seine Lebensgeschichte erzählt, als er Julia wiedersieht, ist ebenfalls gerechtfertigt, weil in ihr die Verteidigung liegt, die Julia mit Recht gerade an dieser Stelle von ihm fordert. Wenn aber Bertram seinem Diener Dinge erzählt, die dieser schon längst weiß, wenn er sie sich dazwischen, was Otto Ludwig sehr richtig hervorhebt, selbst erzählt, wie z. B. 140, 20, wo das Aparte einem kleinen Monolog gleichkommt, so genügt zur Begründung doch nicht seine seelische Zerrissenheit, seine Verzweiflung darüber, daß er sein Leben verspielt hat. Er weiß das ja längst und so oft es sich auch findet, daß kranke Menschen immer und immer wieder auf ihr Leiden zu sprechen kommen, so wäre doch hier sowohl, wie bei der Leichenrede Tobaldis, eine mehr in der Handlung wurzelnde

Digitized by Google

Begründung am Platz gewesen. HEBBEL hat dies auch sehr wohl gefühlt, und hat darum solche Begründungen zu geben versucht. Aber da es ihm scheinbar nur um die Charaktere zu tun war, während er seine sonstige strenge Motivierung beiseite läßt, so gibt er sich um sie keine sonderliche Mühe. So kommt es, daß die Worte, welche die monologischen Reden Tobaldis und Bertrams begründen sollen, diese Aufgabe nicht nur nicht erfüllen, sondern auch noch darauf aufmerksam machen, wie wenig jene begründet sind. Denn wenn Bertram plötzlich bemerkt (141, 5): „Ich glaube immer allein zu sein!“, so kann das selbstverständlich nicht als Begründung angesehen werden. Vielmehr hören wir aus diesen Worten nur den Dichter heraus, der sich wegen der breiten Monologe entschuldigt, die er dem Grafen zugeteilt hat, und der eben dadurch die Schwäche offenbart, die er verdecken will. Geradezu komisch wirkt es, wenn Tobaldi ausruft (160, 18): „Halten wir der Todten die Leichenrede, damit wir erfahren, was wir an der Lebendigen hatten!“ Anstatt also, daß wir (dies „wir“ ist wirklich das Publikum) über das Verhältnis von Vater und Tochter durch ein mähliches Fortschreiten des Dialogs aufgeklärt werden, oder durch einen Monolog, in dem Tobaldi seine Maske abnimmt und seinen tiefen Schmerz enthüllt, einen Monolog, der sogar nötig ist, wie die Monologe Rhodopens nötig sind, läßt HEBBEL das, was uns zu wissen notwendig, auf einmal im Zusammenhang berichten und gibt für diesen Bericht die naivste Motivierung. Gewiß könnten wir diesen Bericht als einen Monolog ansehen, denn er entstammt ganz der Erregung des Augenblicks, wenn eben jene Worte nicht wären, die ihm den Charakter eines solchen nehmen. An einer anderen Stelle findet sich solch ein Monolog, bei dem der Dichter die Begründung durch Worte fortgelassen hat, die auch gar nicht nötig ist, weil Stimmung des Redenden und der augenblickliche Stand der Handlung genügend Motivierungskraft besitzen. Julia spricht dem Grafen Bertram von ihrem Geschick (146, 30), aber bald vergißt sie seine Gegenwart und redet nur noch in wilder Leidenschaft für sich (147, 13). Hier ist das Monologische so stark, wie bisher nirgends, auch im einzelnen Satz ausgeprägt, indem sich Julia apostrophierend an den vermeintlichen Vernichter ihrer Ehre wendet. Dies ist wirklich einmal eine Stelle voll echt dramatischen Lebens. Im allgemeinen aber gilt das, was Werner von der Julia sagt:[29] „Der Dialog geht wirklich immer wieder in Erzählung über“ und wenn er meint, daß diese vortrefflich ausfällt,

so wird er damit auch nichts anderes sagen wollen, als daß sie von berechtigtem pathetischen Ton durchflutet ist.

Soviel expositionelle Bestandteile „Herodes und Mariamne" auch aufweist, so geschickt sie auch gerade in diesem Werk in poetischer Form aufgelöst sind,[30] so kommt doch für unseren Zusammenhang, wo es sich allein um ihren rednerischen Effekt handelt, nur eine einzige Stelle in Frage. Es ist der Anfang des zweiten Aktes, wo wir durch das Gespräch zwischen Sameas und Alexandra Aufklärung darüber erhalten, wie früh sich schon Herodes zum Herrn des Synedriums gemacht hat. Für uns sind nur die ersten Verse des Pharisäers wichtig (671). Hinweisen aber möchte ich wenigstens auch darauf, wie aus diesem das Weitere folgt, wie durch sie Alexandra Gelegenheit erhält, das von Sameas Begonnene fortzusetzen. Sameas Worte sind gesättigt mit fanatischer Rhetorik; das, was ihn am meisten erregt und mit Erbitterung gegen Herodes erfüllt, sollen wir gerade erfahren. Daraus erhellt, wie hier das Mitzuteilende ganz in dichterischer Form aufgegangen ist, weil es aus der Leidenschaft fließt.

Die rednerisch wirkende Exposition wird jetzt ganz selten. Aus der „Agnes Bernauer" wäre nur die Mitteilung des Stachus in der zweiten Szene des vierten Aktes anzuführen (198, 16). Durch seine Entrüstung über die „Hexe von Augsburg" wird er zu berichten veranlaßt, daß Agnes bereits von den Kanzeln herab verflucht wird und daß nun auch der Prinz Adolf seinem Vater ins Grab gefolgt sei. Also auch hier Mitteilung, auf den Affekt gegründet. Im „Gyges" und in den „Nibelungen" fehlt die rednerisch wirkende Exposition.

c) Als der Hamburgische Dramaturg im Jahre 1767 ein spanisches Stück erörtert, das den Essexstoff behandelt, wendet er sich auch mit besonderer Schärfe gegen das Seitabsprechen, das namentlich in einem Gespräch zwischen Essex und der Königin eine wunderliche Szene hervorgebracht hat. Spottend meint Lessing:[31] „Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie reden miteinander; und reden auch nicht miteinander. Der eine hört, was der andere nicht sagt, und antwortet auf das, was er nicht gehört hat. Sie nehmen einander die Worte nicht aus dem Munde, sondern aus der Seele." Man erkennt aus diesem sarkastischen Angriff, welcher Art das Aparte in dem spanischen Schauspiel ist: wie es uns in der alten Oper so häufig begegnet, so, daß von den zwei auf der Bühne befindlichen Personen nicht eine „für sich" spricht, sondern alle beide und trotzdem jede

Digitized by Google

hört, was die andere redet. Gegen eine solche Form muß man natürlich Einspruch erheben, nicht aber gegen das Aparte überhaupt. Hat doch auch Lessing reichlich von ihm Gebrauch gemacht.[32] Gelegentlich sogar in einer Weise, die poetisch nicht gerechtfertigt erscheint. In diesem Falle hat es nur die Aufgabe, dem Publikum eine Mitteilung zu machen.[33] Auch zu diesem Zweck ist es von allen großen Dramatikern angewandt worden. Man denke nur etwa daran, wie bequem es Shakespeare sich macht, wenn er uns im „Cymbelin" (I, 5) durch ein „Beiseite" der Königin nicht nur einen Blick in deren Wesensart tun läßt, sondern auch durch ein gleich dararauf folgendes Aparte des Arztes wichtige, zum Verständnis der Handlung notwendige Aufschlüsse gibt. Und doch wird man gegen solche Mitteilungen nichts einwenden dürfen, wenn sie, wie hier bei Shakespeare, Ausfluß des Affektes sind. D. h., wenn sie nicht im erzählenden Ton an das Publikum gerichtet sind, sondern wenn sie ungezwungen aus der Stimmung des Sprechenden fließen. Ist diese unerläßliche Vorbedingung gegeben, so wird das Aparte im Hörer sehr oft einen Zustand der Spannung erwecken. Es wird nämlich zukünftige oder schon im Werden begriffene Konflikte andeuten, d. h. es wird rednerisch hinweisend wirken. Das ist bei Hebbel immer da der Fall, wo das Aparte in bedeutsamer Weise Verwendung findet. Es ist dann also nicht als technisches Auskunftsmittel, vielmehr als ein bemerkenswertes Stilelement anzusehen. Noch ein anderer Grund ist dafür bestimmend. Das Beiseitesprechen ist, wie der Monolog, mit Hebbels innerstem Wesen eng verbunden. Ein Dichter, der von ihm so häufig Gebrauch macht und derart zur Versinnlichung tief innerlicher Vorgänge, tut dies nicht, um möglichst einfach und mühelos das zum Ausdruck zu bringen, was ihn bewegt. Vielmehr sieht er in dem Aparte ein Mittel, die unausgesprochenen Gedanken zu versinnlichen, die im Leben eine laut geführte Unterhaltung begleiten. Denn dem Hörer können diese Gedanken in voller Deutlichkeit allein durch die Sprache zum Bewußtsein gebracht werden. Hebbel kann von ihnen nur darum wissen, weil er selbst die Gewohnheit hatte, in der Unterhaltung eigenen Gedanken nachzuhängen, die natürlich durch jene erzeugt oder angeregt wurden. Das ist nun wohl die Eigenschaft eines jeden Menschen. Bei unserem Dichter aber war sie besonders stark ausgeprägt. Dafür liegen uns allerdings weder Bekenntnisse von ihm selbst noch Zeugnisse seines Biographen vor, wie es für die

Art seiner Beredsamkeit der Fall ist.[34] Aber in zwei Stellen seiner Werke scheint mir doch ein Beweis für das Gesagte zu liegen. Die eine von ihnen tut zugleich dar, daß sich HEBBEL seiner Gewohnheit, im Gespräch mit anderen besondere Gedankenwege zu beschreiten, ohne dem Gedachten Ausdruck zu verleihen, wohl bewußt war. In der „Schauspielerin" meint Eduard, in der falschen Meinung befangen, Eugenie liebe ihn noch (171, 19): „Sie — Du wolltest — o, das wußt' ich ja! Das wußt' ich ja! (halblaut) Nun Edmund? Prophet? (zu Eugenie) Es ist so! Es ist so! Kann's denn anders sein?" Es scheint mir doch sehr bezeichnend, daß hier der Redende in einem Augenblick höchsten Affektes die Zeit findet, sich einer vorausgegangenen Unterredung zu erinnern, worauf die hervorgehobenen Worte hinweisen. Die ganze Leidenschaft dieser Szene offenbart, daß an ihr die Bewußtheit einen sehr geringen Anteil hat, soweit nicht überhaupt im Unbewußten auch etwas Bewußtes liegt. Wenn aber HEBBEL, im Feuer der dichterischen Konzeption, die Gestalt seines Eduard durchlebend, der Gedanke an die zurückliegende Unterredung mit dem Freunde kommt, so geht daraus, soweit ich zu urteilen vermag, hervor, daß sich darin eben eine besondere Eigentümlichkeit seiner Natur ausspricht. Denn daß er durch diese Eigenschaft etwa Eduard kennzeichnen wollte, ist ausgeschlossen. Man könnte nicht einsehen, was dadurch bei diesem ins hellere Licht gerückt werden soll. Die zweite Stelle findet sich in der „Genoveva". Golo erwartet Katharina, die dem Gesinde die Nachricht bringen soll, daß sich Drago im Gemach der Gräfin aufhalte. In seiner Ungeduld spricht Golo „immer für sich" (1809):

„Wie lange bleibt die Mutter! Ward der Narr
Ertappt? Ging er vorüber an der Thür?
Recht! Wechs'le Frag' und Antwort mit Dir selbst,
Mach Worte, daß Dich kein Gedanke stört!"

Golo kümmert sich nicht um den Gutenabendgruß der Dienerschaft, nicht um das Gespräch zwischen Konrad und Margaretha, sondern hängt allein eigenen Gedanken nach. Dies ist ja in der Situation vollauf begründet. Er würde sich aber wohl kaum dessen bewußt werden, wenn HEBBEL nicht die Beobachtung gemacht hätte, daß er sich auch während der Gespräche anderer eigenen Gedanken zu überlassen pflegte. Es läßt sich auch noch eine dritte Stelle anführen. Hier ironisiert HEBBEL, wohl unfreiwillig, die an sich wahrgenommene Eigentümlichkeit. Im „Diamanten" befindet sich zu Anfang des fünften Aktes Schlüter mit Benjamin allein im Walde.

Jener will diesen ermorden, um sich in den Besitz des Edelsteins zu bringen. Er sagt „für sich" (376, 18): „Nun ist es Zeit. Warum sprech' ich leise?" Dann fährt er laut fort.

In seinen „Hebbel-Problemen" hat Walzel schon auf die große Bedeutung des Aparte hingewiesen. Mit Recht hat er gerade die Gestalt Mariamnens herausgegriffen, um jene zu veranschaulichen.[35] Denn tatsächlich spricht keine von Hebbels übrigen Gestalten so oft bei Seite und in einer für sich selbst so wesentlichen Weise, wie die jüdische Königin. Wenn aber Walzel den Grund hierfür darin sieht, daß es von vornherein in Hebbels Natur lag, „verschlossene Charaktere zu zeichnen, deren Innenleben, sei's bewußt, sei's unbewußt, der umgebenden Welt gegenüber Versteck spielt", so bin ich anderer Meinung. An verschlossenen Charakteren sind die Werke Hebbels sicherlich reich. Müssen aber verschlossene Naturen zugleich solche sein, die der Welt gegenüber ein Wesen zur Schau tragen, das mit ihrem wirklichen nicht das Geringste zu schaffen hat? Sicherlich nicht, genau so wenig, wie man den einen Heuchler nennen wird, der die tierischen Triebe in sich zu verhüllen trachtet. Auch bei Hebbel ist das nicht der Fall. Eine Würdigung des Aparte, mit dem Mariamne ausgestattet ist und das in seinem vollen Umfang von rednerischer Wirkung begleitet ist, wird uns die Berechtigung dieser Behauptung dartun.

Dabei gehen wir von dem Vergleich aus, den Walzel zwischen Hebbel und Grabbe anstellt. Denn nur durch die eben dargelegte falsche Voraussetzung ist es erklärlich, daß Walzel aus diesem Vergleich das Ergebnis gewinnt „der Hohenstaufe (Kaiser Heinrich VI. in Grabbes gleichnamigem Stück) sagt, wie Mariamne, laut genau das Gegenteil seiner intimen Konfessionen".[36] Zu diesem Ergebnis können wir nicht kommen. Ebensowenig wird es sich als richtig erweisen, daß dem Zuschauer die Vorgänge in Mariamne allein durch das Aparte „zugänglich" werden.

Sehen wir zunächst zu, was für einen Charakter uns Grabbe durch das Aparte enthüllt, wobei wir Walzel das Wort geben. „In der zweiten Szene des ersten Aktes der Tragödie „Kaiser Heinrich VI." befinden sich Heinrich und sein Weib Konstanze auf der Terrasse eines Schlosses in der Nähe Neapels. Heinrich erblickt ein Hohenstauferschiff, das eilends sich nähert; der kaiserliche Aar ist schwarz umflort; Heinrich ruft:

„Des Toren,
Der es gewagt, den Adler zu umfloren,
Des Reiches Adler zuckt und trauert nicht,
Ob ringsum auch die Welt zusammenbricht."

Konstanze ahnt, daß ein Unglück nahe und ermahnt den König, sich zu fassen. Er scheint die Mahnung nicht nötig zu haben; kühl erwidert er

„Mag was Neues auf dem Verdecke vorgefallen sein.“

Und wenn Konstanze meint, es sei, als ob die See seufzte, erklärt er ganz kalt:

„Weil
Das Schiff die See durchschneidet, spritzt sie auf
Und zischt, — Du, weil Du einmal Unglück träumst,
Glaubst, daß sie seufze — aber laß das Unheil
Wahr sein, — es komme — Um so kühner tret'
Ich ihm entgegen, — der Waiblinger kennt
Kein andres Unglück in der Welt als das
In eigner Brust — und das auch weiß er mit
Dem Druck der Hand zu schwichtigen.“

Während Heinrich so nach außen den Stoiker spielt, sagt uns sein „für sich“ gesprochenes Wort, wie er in seinem Innern peinvoll leidet:

„Weh mir, des Stolzes werd' ich nötig haben —
An allen Zeichen merk' ich, daß der Vater
Gefallen ist — Wie käme Hohenzollern,
Der dort auf dem Verdeck steht, so allein
Zurück?“

Und nachdem Konstanze den Sarg Barbarossas und die hinter ihm wankende Kaiserin Beatrice erkannt, heißt's wieder „für sich“:

„Das Herz schlägt in der Brust mir, will
Die Zähren lösen, wie im Schacht der Hammer
Des Bergmanns löst die Diamanten — —
— Zurück — Seid, was ihr scheint, ihr Augen,
Gestähltes, blaues Erz, — wohl heiß, jedoch
Nie feucht.“

„Laut“ aber spricht Heinrich schier teilnahmslos und ganz sachlich:

„Kein Zweifel mehr — sie bringen da
Des Vaters Leiche. Grad zur schlimmsten Stunde
Hat dieses Unglück sich ereignet, es
Treibt monatlang mich fort von hier. Nach Rom
Muß ich, mir dort die Kaiserkrone, und
Nach Deutschland, mir Gewalt und Land zu sichern.“

Es erübrigt sich, das Beiseitesprechen dieses Kaisers von Grabbes Gnaden noch weiter zu verfolgen. Das, worauf es an-

Digitized by Google

kommt, ist durch das Angeführte klargestellt. Heinrich VI. sagt laut das Gegenteil von dem, was er in Wahrheit fühlt und denkt. Dies erfahren wir durch ein Beiseite. Mit vollem Recht meint WALZEL,[37] daß dieses Verfahren bei GRABBE nicht der Komik entbehre. Er sagt: „mindestens bei GRABBE", was heißen soll, daß bei HEBBEL kein komischer Eindruck die Folge des Aparte ist. Nun wohl, wenn dem so ist, so muß dafür auch ein Grund vorhanden sein. WALZEL nennt ihn nicht. Der Grund besteht darin, daß Mariamne, um die es sich vorläufig allein handelt, in dem, was sie laut äußert, nur scheinbar etwas sagt, was dem Beiseitegesprochenen widerspricht. In Wirklichkeit stimmt beides miteinander überein, d. h. HEBBEL unterscheidet sich in der Anwendung des Aparte von GRABBE durchaus. Des zum Beweise haben wir zunächst die dritte Szene des ersten Aktes zu betrachten. Herodes hat den Bruder Mariamnens ermorden und den Taucher aus dem Meeresgrund Perlen heraufholen lassen, mit denen er von neuem um ihre Liebe werben will. Er sucht sein Tun zu rechtfertigen. Daß ihm dies gelingt, beweist das erste von WALZEL nicht erwähnte Aparte. Mariamne sagt „für sich" (299):

„O, daß er nicht die blut'gen Hände hätte,
Ich sag' ihm Nichts, denn was er auch gethan,
Spricht er davon, so scheint es wohlgethan.
Und schrecklich wär' es doch, wenn er mich zwänge,
Den Brudermord zu finden wie das And're,
Notwendig, unvermeidlich, wohlgethan!"

Wie gesagt, führt WALZEL diese Stelle nicht an. Wohl darum nicht, weil sie ihm für das belanglos schien, was er zu beweisen strebte. Das ist sie auch. Mariamne sagt vorher nicht das Gegenteil von dem, was sie hier „leise" als ihre innerste Überzeugung ausspricht. Aber gerade darum hätten diese Verse berücksichtigt werden müssen; weil sie wahrscheinlich der irrtümlichen Auffassung des Folgenden zuvorgekommen wären. Sie enthüllen uns Mariamnens Liebe zu Herodes; denn nur weil sie ihn liebt, wird sie durch seine Worte überzeugt. Dadurch aber, daß sie „beiseite" geäußert werden, erhalten wir einen Einblick in eine Frauenseele, die sich, durch den Gatten in ihrem weiblichen Empfinden gekränkt, trotz ihrer Liebe ihm gegenüber nicht mehr so geben kann, wie sie es früher gewohnt war. Darin liegt die innere rednerische Wirkung von Mariamnens Worten. Sie weisen uns darauf hin, daß inmitten der asiatischen Despotie, die von dem Persönlichkeitswert des Menschen noch nichts

Digitized by Google

weiß, eine Natur lebt, die nicht als Sache, sondern als Individualität genommen werden will, die somit das Nahen einer zukünftigen, im Entstehen begriffenen Kulturepoche verkündet.

Wir sehen zunächst davon ab, daß Mariamne „laut" keineswegs das Gegenteil von dem sagt, zu dem sie sich „leise" bekennt. Dieser Punkt ist vorläufig nicht zu berücksichtigen, da diese Verse von Walzel nicht mit Grabbeschen verglichen worden sind. Ein Moment aber, das Hebbels Aparte wesentlich von dem des Detmolder Theaterschreibers unterscheidet, muß hier schon in den Vordergrund gerückt werden. Die jüdische Königin hat neben ihrer Naturveranlagung einen inneren Grund, sich verschlossen zu zeigen. Er besteht in der Handlungsweise ihres Gemahls. Der deutsche König hat gar keinen, außer dem, daß sein Schöpfer es für angemessen fand, sich und seiner „plumpsten Grobheit", mit der er verschiedentlich renommiert und mit der er sich waffnen muß, um nicht in weinerliche Gefühle auszubrechen,[38] in ihm ein Denkmal zu setzen.[39]

„In der dritten Szene des ersten Aktes", sagt Walzel, indem er sich zur Besprechung von Mariamnens zweitem Aparte wendet, das für ihn das erste ist, „möchte Herodes seinem Weib das Geständnis abringen, daß sie ihm in den Tod folgen werde. Er selbst, das gesteht er ein, war vor einem Jahr, als Mariamne im Sterben lag, damit umgegangen, sich zu töten, um ihren Tod nicht zu überleben. Nach diesem schrankenlosen Bekenntnis seiner Liebe wagt er das verhängnisvolle Wort (413) — —[40] — —:

„Wenn ich einmal,
Ich selbst, im Sterben läge, könnt' ich — — — —
Ein Gift Dir mischen und im Wein Dir reichen,
Damit ich Dein im Tod noch sicher sei!"

Auf seine Frage, ob Mariamne ein solches „Übermaß von Liebe" verzeihen könnte, antwortet sie laut:

„Wenn ich nach einem solchen Trunk auch nur
Zu einem letzten Wort noch Odem hätte,
So flucht' ich Dir mit diesem letzten Wort."

„Für sich" aber setzt sie hinzu:

„Ja, umso eher thät' ich das, je sicherer
Ich selbst, wenn Dich der Tod von hinnen riefe,
In meinem Schmerz zum Dolche greifen könnte."

In den drei ersten Versen soll nach Walzel Mariamne ein Wesen zur Schau tragen, das zu ihrem wahren, in den folgenden

Digitized by Google

leise geäußerten, im Gegensatz steht. In demselben Gegensatz, wie er bei Grabbe zu beobachten ist. Das ist nicht richtig. Das Aparte ist nicht das Gegenteil von dem zuerst laut geäußerten. Es ist nur ein Gedanke, den Mariamne an jenes anknüpft und der mit jenem zusammen dadurch rednerisch wirkt, daß er uns auf den Gegensatz zwischen dem König und der Königin hinweist, einen Gegensatz, der zwei Zeitalter, ein absterbendes und ein werdendes, voneinander trennt und in dem sich der Dualismus auswirkt, auf den diese Tragödie gegründet ist. Nun wird man allerdings zugeben, daß dies richtig ist, zugleich aber die Einschränkung machen, daß eben in der Art dieses angeknüpften Gedankens, der sich in dem Aparte darstellt, der Gegensatz zu dem laut zum Ausdruck gebrachten in Erscheinung tritt. Denn fehlte das Beiseite, so würde der Zuschauer die wirklichen Empfindungen Mariamnens nicht erkennen, weil ihre ersten drei Verse nicht imstande sind, uns ihre Liebe zu Herodes zu enthüllen, vielmehr sogar auf ein gegenteiliges Gefühl hindeuten; die Liebe zeige sich erst in dem „leise“ gesprochenen. Hier ist zunächst an jenes erste, von Walzel nicht berücksichtigte Aparte zu erinnern. Aus diesem erhellt, wie erwähnt, die Liebe der Königin. Welchen Zweck verfolgt Hebbel mit diesen Versen? Doch augenscheinlich den, uns zum Bewußtsein zu bringen, daß aus allem, was Mariamne im folgenden sagt, das augenblickliche beleidigte weibliche und in seiner Menschenwürde gekränkte Gefühl spricht, das seiner Liebe zu dem Kränkenden und Beleidiger nicht Raum geben will. Für unser Empfinden hat Hebbel seine Absicht auch erreicht. Trotz Mariamnens laut gesprochenen Versen wissen wir aus den früheren Worten, daß sie Herodes noch liebt. Dies bringt Hebbel durch ein folgendes Aparte noch einmal deutlich zum Ausdruck. Damit wäre ein Unterschied von Grabbe dargetan. Während die wahre Natur Heinrichs VI. allein durch ein folgendes Aparte, das mehrmals notwendig ist, enthüllt werden kann, leistet diese Aufgabe bei Hebbel ein einmaliges vorhergehendes Beiseite. Aus dem folgenden Dialog zwischen Herodes und Mariamne ersehen wir nun, daß diese nicht nur uns, sondern auch ihrem Gatten gegenüber nicht Versteck spielt. Nachdem der König die Antwort seines Weibes auf die verhängnisvolle Frage vernommen, meint er (429):

„Im Feuer dieser Nacht hat sich ein Weib
Mit ihrem toten Mann verbrannt, man wollte
Sie retten, doch sie sträubte sich. Das Weib
Verachtest Du, nicht wahr?“

Digitized by Google

Mariamne antwortet:[41]

„Wer sagt Dir das?
Sie ließ ja nicht zum Opferthier sich machen,
Sie hat sich selbst geopfert, das beweist,
Daß ihr der Todte mehr war, als die Welt!"

Darauf Herodes:

„Und du? Und ich?"

Mariamne:

„Wenn Du Dir sagen darfst,
Daß Du die Welt mir aufgewogen hast,
Was sollte mich wohl in der Welt noch halten?"

Durch dieses Zwiegespräch wird das von Walzel behauptete unhaltbar. Das zweite Aparte Mariamnens ist überflüssig, weil diese das hier geäußerte im folgenden Gespräch mit Herodes **„laut"**, nicht „für sich", wiederholt. Dafür ist vor allen Dingen noch der letzte Vers des Beiseite herbeizuziehen, den Walzel nicht zitiert. Er lautet (428):

„Das kann man thun, erleiden kann man's nicht."

D. h. man kann wohl für jemand anders freiwillig, aber nicht auf Befehl sterben. Nichts anderes sagt Mariamne zu Herodes, wenn sie die Tat der Frau, die sich mit ihrem toten Mann verbrennen ließ, so kommentiert:

„Sie ließ ja nicht zum Opferthier sich machen,
Sie hat sich selbst geopfert . . ."

Aber die Königin begnügt sich nicht damit, den Unterschied zwischen der Tat dieser Frau und dem, was sie nach Herodes' Verlangen tun soll, festzustellen, sie kommt ihrem Gatten so weit entgegen, wie es nach dem Vorhergegangenen überhaupt möglich ist: sie macht die Anwendung auf sich und Herodes, sie sagt ihm und uns, daß seinem Tod auch der ihre folgen wird:

„Was sollte mich wohl in der Welt noch halten?"

Und wieder etwas später wiederholt sie in anderen Worten dasselbe noch einmal (465):

„Man stellt auf Thaten keinen Schuldschein aus,
Viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer,
Wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, sie bringen,
Doch nie die Liebe sie verlangen kann."

Digitized by Google

Also: nicht wie GRABBES Hohenstaufe spielt Mariamne vor der Welt Versteck, sondern sie gibt ihre Gesinnung in voller Deutlichkeit zu erkennen. Auch ohne ein Beiseite würden wir ihr Wesen verstehen. Freilich wird man hier einen Einwand machen. Man wird sagen, die Form, in der Mariamne ihr Inneres enthüllt, ist derart, daß Herodes und auch wir nicht wissen können, was sie eigentlich meint. Sie sagt zu ihrem Gemahl nicht: Wenn Du stirbst, sterbe auch ich, sondern sie setzt ihre Worte so, daß die Entscheidung über den Sinn bei ihm und uns steht: Wenn Du Dir sagen darfst, daß dies und dies der Fall ist, dann wüßte ich nicht, was ich noch auf der Welt soll, und sie sagt nicht, du kannst zwar nicht von mir verlangen, daß ich mich töte, wenn du nicht mehr lebst, aber ich werde es freiwillig tun, sondern sie gibt dem Gedanken eine allgemeine Form;[42] denn sie meint, sie fühle, daß man aus Verzweiflung so handeln kann. Vor allem aber wird man an die sechste Szene des dritten Aktes erinnern, der ja auch von WALZEL zum Beweise seiner Ansicht eine so große Bedeutung zugeschrieben wird. Denn hier, so wird man sagen und WALZEL hat es gesagt, verhüllt Mariamne doch wirklich ihre wahren Empfindungen und hier können wir nur durch das Aparte einen Einblick in den wirklichen Zustand ihrer Seele erhalten! Es handelt sich darum, daß Mariamne in mehreren längeren Beiseites (1791 ff.) ihrer Freude darüber Ausdruck verleiht, daß Herodes noch einmal fortzieht. Denn:

„Jetzt werd' ich's sehn, ob's bloß ein Fieber war,
Das Fieber der gereizten Leidenschaft,
Das ihn verwirrte, oder ob sich mir
In klarer That sein Innerstes verrieth,“

als er zum ersten Mal den Blutbefehl gab. Darum darf sie ihn den Grund ihrer Freude nicht wissen lassen, wenn ihn auch Herodes mißdeutet und glaubt, sie wünsche seinen Tod (1823):

„Halt an Dich, Herz! Verrath Dich nicht! Die Probe
Ist keine, wenn er ahnt, was Dich bewegt.
Besteht er sie, wie wirst Du selbst belohnt,
Wie kannst Du ihn belohnen! Laß Dich denn
Von ihm verkennen! Prüf' ihn! Denk' an's Ende
Und an den Kranz, den Du ihm reichen darfst,
Wenn er den Dämon überwunden hat!“

Diesen Gedanken drücken mehr oder weniger entschieden alle Beiseites der Königin aus. Hierin zeigt sich auch ihre rednerische

Digitized by Google

Wirkung, was ich nicht weiter auseinanderzusetzen nötig habe, da auf dem Gegensatz zwischen dem im Aparte zum Ausdruck kommenden Wesen Mariamnens und dem des Herodes auch der rednerische Eindruck der übrigen Beiseites beruhte. Nur ist dieser Gegensatz hier noch verstärkt, weil der König noch verblendeter ist.

Ist dieses Fürsichsprechen nun durchaus notwendig? Ist es allein imstande, uns Aufschluß darüber zu geben, daß Mariamne nicht darum jubelt, weil sie hofft, Herodes werde in dem neuem Kampfe fallen? Ich glaube nicht. Die ganze Szene hindurch könnte die Königin schweigen und wir könnten doch aus der Kenntnis des Vorhergegangenen auf ihre wahren Empfindungen schließen. Dies soll natürlich nicht heißen, daß HEBBEL nun so hätte verfahren müssen. Das Aparte dient dazu, das Innenleben Mariamnens ganz deutlich zu versinnlichen und trägt auch zur lebendigen dramatischen Gestaltung bei. Das Wechselspiel zwischen dem liebenden Weibe, das seine Liebe nicht verraten will und dem zweifelnden König, der schon nicht mehr zweifelt, sondern an die Untreue seiner Gemahlin glaubt, ist auf der Bühne sehr wirksam. Nur wird man allerdings auch hier einige der Beiseites als überflüssig empfinden und WALZEL Recht geben, wenn er von einer „übertriebenen Anwendung des Fürsichsprechens" redet.[43] Nur werden wir uns von ihm dadurch unterscheiden, daß wir diesen **übertriebenen** Gebrauch nicht für notwendig halten; während er glaubt, daß sich nur durch ihn die Verschlossenheit Mariamnens darlegen läßt, die in dieser Szene gar nicht einmal so groß ist. Hier wie im ersten Akt müßte Herodes die wahre Natur seines Weibes durchschauen. Doch, ebenso wie dort, macht ihn auch hier das Bewußtsein der eigenen Schuld und der daraus sich ergebende Argwohn blind. Auch hier spielt Mariamne kein Versteck, auch hier bietet die Art ihres Beiseitesprechens nicht den kleinsten übereinstimmenden Punkt mit der des GRABBEschen. Auch hier muß gesagt werden, daß Mariamne, selbst, wenn sie „laut" das Gegenteil von dem sagte, was sie „leise" ausspricht, mehr Grund dazu hätte als Heinrich VI. Dieser hat gar keinen, außer dem früher erwähnten, der in der Eitelkeit seines Erzeugers wurzelt. Mariamne hat dagegen die Aufgabe, Herodes auf die Probe zu stellen und im Wesen dieser Probe liegt es, daß sie ihre Gefühle nicht klipp und klar aussprechen darf. Aber sie sagt zu Herodes nicht „laut" das Gegenteil von dem, was sie „für sich" spricht, ganz und gar nicht! Muß doch selbst WALZEL zugeben,[44] daß Mariamnens Worte (1875):

Digitized by Google

„Herodes mäß'ge Dich! Du hast vielleicht
Gerade jetzt Dein Schicksal in den Händen
Und kannst es wenden, wie es Dir gefällt!
Für jeden Menschen kommt der Augenblick,
In dem der Lenker seines Sterns ihm selbst
Die Zügel übergibt. Nur das ist schlimm,
Daß er den Augenblick nicht kennt, daß jeder
Es sein kann, der vorüberrollt!"

dem König Gelegenheit bieten, jetzt endlich in ihre Seele zu blicken, „die sich hier am stärksten, wenn auch immer noch wenig genug ihm enthüllt". Die Einschränkung können wir nicht gelten lassen. Uns scheint, daß diese mahnenden Worte den Blick des Königs doch klären müßten, wäre er nicht, wie Walzel an derselben Stelle sagt, „durch ihren stummen und ihren lauten Widerstand schon zu tief erregt." Was Walzel aber nicht sieht, ist der tiefere Grund für diese Erregung. Dieser Grund führt uns zu einem Punkt, in dem wir Walzel zum letzten Mal widersprechen müssen, zu einem Punkt, der für die ganze Auffassung der Tragödie von höchster Wichtigkeit ist und der zugleich der entscheidendste Beweis dafür ist, daß Hebbel und Grabbe auch in der Anwendung des Beiseitesprechens nichts Gemeinsames haben.

Zu Beginn seines Abschnittes über „Hebbels Lieblingscharaktere und ihre technische Darstellung" meint Walzel:[45] „Die Seelenvorgänge, die den tragischen Konflikt in Herodes und Mariamne bedingen, spielen sich lediglich innerlich in Mariamne ab; ließe sie den Gatten erkennen, was in ihr vorgeht, so wäre eine tragische Verkettung undenkbar", und etwas später sagt er wiederholend von Mariamne:[46] „Verrät sie auch nur mit einem Worte, wie sie's im Innersten meint, dann ist der Konflikt zunichte gemacht." Aber sie tut das ja doch und Walzel hat die Stelle, wie oben bemerkt, selbst angeführt. Und trotzdem wird der Konflikt nicht unmöglich! Folglich muß die tragische Verkettung in etwas anderem als darin liegen, daß Mariamne ihrem Gemahl verbirgt, „wie sie's im Innersten meint". Als darin also, daß sie, wie Grabbes Hohenstaufenfürst, Versteck gegenüber der Welt spielt. Und dieses andere ist eben der tiefere Grund für die Erregung des Herodes. Es ist falsch, wenn Walzel meint, daß sich die Seelenvorgänge, die den tragischen Konflikt in unserer Tragödie hervorrufen, allein im Innern Mariamnens auswirken. Träfe es zu, so würde darin ein großer Vorwurf für den Dramatiker Hebbel liegen. Es würde nichts anderes bedeuten als die Tatsache, daß Herodes nur ein Mittel ist, das der Dichter anwendet, um einen

Digitized by Google

anderen Charakter zur Darstellung zu bringen. Tatsächlich ist das nun nicht der Fall. Gerade dadurch, daß Mariamne ihrem Gatten sowohl in der dritten Szene des ersten Aktes, wie in der sechsten des dritten zu erkennen gibt, was in ihrer Seele vorgeht, enthüllt sich auch der tragische Konflikt in der des Herodes. Indem sein Blick für die Größe seines Weibes verdunkelt ist, indem er nur der Stimme seiner Eifersucht Gehör schenkt, während er für die Sprache der Liebe, die aus Mariamne spricht, taub ist, wird auch der tiefere Grund offenbar, aus dem heraus er so und nicht anders handeln kann. Diesen Grund erfahren wir andeutend schon im ersten Akt aus dem Munde Mariamnens selbst. Als Herodes ihr vorwirft, daß sie für ihn, der einem ungewissen Schicksal entgegengeht, nicht zittert, da antwortet sie ihm (474):

> „Nun fang' ich an! **Kannst Du nicht mehr vertrau'n,**
> **Seit Du den Bruder mir** — dann wehe mir
> Und wehe Dir!"

In diesen Worten liegt der Schlüssel für das Verständnis des Apartes. Nicht, weil Mariamne „für sich" etwas sagt, was den Worten widerspricht, mit denen sie sich „laut" an ihren Gatten wendet, mißversteht Herodes sie, sondern darum, weil er fühlt, daß er nach der Ermordung des Aristobulus keinen Anspruch mehr auf ihre Liebe zu machen berechtigt ist. Auf ihre Liebe, die sie „laut" und „beiseite" zu erkennen gibt. Weil er empfindet, daß Mariamne Veranlassung hätte, ihm ihre Liebe zu entziehen, da er ihr den Bruder geraubt, glaubt er auch, sie hätte sie ihm schon entzogen. Ihm geht es wie Ibsens Baumeister Solneß: mit dem Gefühl der eigenen Schuld schwindet die innere Kraft und das Vertrauen zu der Schuldlosigkeit anderer. Nicht Mariamnens Innenleben, das der Welt gegenüber Versteck spielt, ist der Grund für Herodes Verständnislosigkeit, sondern sein eigener seelischer Zustand.

Die Ähnlichkeit zwischen Hebbel und Grabbe, die Walzel festgestellt zu haben glaubt, erweist sich somit als ein Irrtum, und auch seine These, daß Hebbel es liebt, verschlossene Charaktere darzustellen, die sich den Menschen gegenüber anders geben, als sie in Wirklichkeit sind, ist, wenigstens was Mariamne betrifft, widerlegt. Dafür sei endlich noch an etwas anderes erinnert. Es folgt zwar nicht unmittelbar aus dem Werk selbst und vermag das Gesagte auch nicht zu vertiefen, kann aber doch jedenfalls nach dem bisher Auseinandergesetzten mit als Beweis angeführt werden:

Digitized by Google

„Mariamne stellt uns, wie in Marmor gemeißelt", das Wesen Christine Hebbels dar.[47] Des Dichters Gattin war gewiß eine innerliche und auch verschlossene Natur, indessen hat sie doch sicherlich nie, so weit wir nach dem zu urteilen vermögen, was wir von ihr wissen, äußerlich ein anderes Wesen zur Schau getragen als es ihr eigentümlich war.[48]

Das übrige Aparte, das sich noch in „Herodes und Mariamne" findet,[49] kann sich an Bedeutung nicht mit dem Mariamnens messen. Für uns kommt nur das rednerisch Wirkende in Frage. Da sind nur einige des Herodes zu erwähnen, die an Ausdehnung zwar geringer sind, doch aber den Seelenzustand des Königs blitzartig erhellen. Überhaupt muß gesagt werden, daß nur das Beiseite einen rednerischen Eindruck hervorruft, das den Charakter deutlicher macht, nie das, das ausschließlich dem Zweck der Mitteilung dient, der sich allerdings auch mit dem ersten verbinden kann. Zu Anfang des Werkes erzählt Judas von der Frau, die nicht aus dem Feuer gerettet werden wollte, um ihren verschiedenen Gatten nicht zu überleben. Wenn Herodes darauf „für sich" bemerkt (28):

„Das will ich Mariamnen doch erzählen
Und ihr dabei ins Auge schau'n!",

so deuten diese Worte schon auf das Mißtrauen hin, das der König in die Liebe seiner Gemahlin setzt. Wenn er von der Wirkung, die das Bild des Aristobulus auf Antonius gemacht hat und von dessen Frage hört, ob Mariamne ihrem Bruder gleiche, und darauf beiseite sagt (231):

Ha, Mariamne! Aber — dazu lach' ich;
Denn davor werd' ich mich zu schützen wissen,
So oder so, es komme, wie es will!",

so wird dieser Eindruck noch vertieft; denn würde Herodes noch an Mariamnens Liebe glauben, so hätte er die innere Gewißheit, daß ihr von Antonius kein Schaden drohen könne. Demgemäß würde er nicht, wie es hier geschieht, auf Gewaltmittel hindeuten, mit denen er irgendwelche Beziehungen zwischen jenem und Mariamne verhindern will. Wenn er das erste Mal zurückkehrt und wahrnimmt, daß Mariamne von seinem Blutbefehl erfahren hat und bestürzt zu ihr spricht (1602):

„Das wär'
Entsetzlich! Nimmer löscht' ich's in ihr aus!",

Digitized by Google

so ist der rednerische Effekt dieser Worte besonders stark. Sie zeigen uns, daß Herodes sein Weib kennt, und lassen darum seine Schuld um so größer erscheinen.

Hätte Walzel mit seiner Behauptung recht, daß die verschlossenen Charaktere sich bei Hebbel anders geben als sie sind, so müßten in der „Maria Magdalene“ besonders viele Apartes sein. Vor allem müßte Meister Anton sein Innenleben ganz durch sie entschleiern. Genau das Gegenteil ist der Fall. Der Tischlermeister spricht nicht ein einziges Mal „für sich“. Seine Verschlossenheit wird in erster Linie durch seine langen Reden versinnlicht, die er im ersten Akt an Leonhard, im zweiten an Klara richtet. Das ist kein Paradoxon. Denn die Art, wie diesem hartknochigen Mann die Worte zu Gebote stehen, wenn ihm einmal das Herz überfließt, oder wenn die Verzweiflung den zurückgehaltenen Schmerz aus der Brust heraustreibt, beweist, daß hier ein Mensch redet, der gewohnt ist, alles in sich zurückzuhalten und der sich nur dann, wenn er zu ersticken droht, einmal Luft machen muß. Von Natur ist er verschlossen, hart, wie es sich namentlich am Ende des Trauerspiels zeigt. Man wird in seinen langen Aussprüchen aber nicht den Beweis dafür sehen dürfen, daß seine Verschlossenheit nur eine Pose ist, die er der Welt gegenüber zur Schau trägt. Man hat dies auch nicht getan. Jene sind nur eine notwendige Reaktion, die sich einmal einstellen muß. Außerdem wird man ja auch nicht behaupten wollen, daß das Wesen Meister Antons, wie es in den Gesprächen mit Klara zutage tritt, dem Wesen widerspricht, von dem wir auf eine innere Verschlossenheit zu schließen berechtigt sind. Der Tischlermeister zeigt sich in jenen ebenso hart, wie er sich sonst gibt; ich erinnere nur daran, daß er seiner unglücklichen Tochter schwört, sich selbst zu töten, wenn auch sie ihm Schande mache (40, 8).[50]

Einmal ist nun allerdings so etwas wie eine bewußte Täuschung der Umgebung durch ein Individuum in der „Maria Magdalene“ festzustellen. Es handelt sich um das einzige Aparte, das in diesem Werk rednerische Wirkung ausübt. Auf dieses wurde bereits gelegentlich der Besprechung einer Ansicht Vischers aufmerksam gemacht. In der zweiten Szene des ersten Aktes fragt die Mutter ihren Sohn, wohin er gehen wolle. Karl antwortet (13, 22): „Ich will's Dir nicht sagen, dann kannst Du, wenn der alte Brummbär nach mir fragt, ohne roth zu werden, antworten, daß Du's nicht weißt. Übrigens brauch' ich Deinen Gulden gar nicht, es ist das

Digitized by Google

Beste, daß nicht alles Wasser aus einem Brunnen geschöpft werden soll.“ „Für sich“ fügt er hinzu: „Hier im Hause glauben sie von mir ja doch immer das Schlimmste; wie sollt' es mich nicht freuen, sie in der Angst zu erhalten? Warum sollt' ich's sagen, daß ich, da ich den Gulden nicht bekomme, nun schon in die Kirche gehen muß, wenn mir nicht ein Bekannter aus der Verlegenheit hilft?“ Karl ist verbittert geworden; weil man von ihm immer Schlimmes glaubt, will er auch schlimm sein. Er ist, wie Marie von Ebner-Eschenbachs „Gemeindekind“, ein von Natur trotziger Mensch, der, weil man seinen Trotz als Schlechtigkeit auslegt, wirklich in Gefahr gerät, schlecht zu werden. Der psychologische Grund für die Verstellung, die schon keine mehr ist, ist also vorhanden, was bei Grabbe nicht der Fall ist. Und außerdem wird man von Hebbel, weil er einmal, wirklich nur einmal, durch ein übrigens später hinzugesetztes Beiseite ein Wesen des Individuums ans Licht stellt, das verschieden ist von dem, das jenes den Menschen gegenüber zeigt, nicht sagen können, daß er mit Vorliebe Charaktere darstellt, die sich anders geben als sie sind.

Wie die Vergleichung der verschiedenen Drucke ergibt, herrscht über die Verteilung des Aparte in der „Judith“ keine Übereinstimmung. Überhaupt hat Hebbel die Bezeichnung „für sich“ häufig fortgelassen, wo es unbedingt stehen muß, so ja auch in der ausführlich analysierten sechsten Szene des dritten Aktes von „Herodes und Mariamne“.[51] Gelegentlich findet sich dafür ein äußeres Kriterium, wenn nämlich im Text ein „laut“ steht, ohne daß ein „beiseite“ vorhergegangen wäre, wie es z. B. im „Trauerspiel in Sizilien“ Vers 716 der Fall ist. Wie sorglos Hebbel hier verfährt, beweist, daß er manchmal den Redenden an ein Aparte anknüpfen läßt, das er doch gar nicht hat verstehen dürfen. So sagt Julia im Zwiegespräch mit Antonio „für sich“, was von Hebbel nicht angegeben ist, obgleich der Sinn es verlangt (186, 26): „Doch nein, nein, was mach' ich da, das darf er nie hören oder erst spät.“ Und Antonio antwortet: „Ich brauch' nur eins noch zu hören.“ Dies sei angeführt, weil dadurch auch der Grund gerechtfertigt wird, den wir für die häufige Anwendung des Aparte durch Hebbel angaben. Das Sprechen in sich hinein und mit sich allein ist ihm schon so zur Gewohnheit geworden, daß er es in dem Affekt dichterischer Tätigkeit nicht mehr von dem „lauten“ Sprechen zu unterscheiden vermag.

Eine umfassende Übersicht über das Aparte, die nicht hierher

Digitized by Google

gehört, würde ergeben, daß es in zweiter Linie von HEBBELS Drang nach möglichst deutlicher Motivierung herrührt. Die rednerische Wirkung kann sich nicht immer mit dieser Aufgabe verbinden und so kommt es, daß die Beiseites in „Herodes und Mariamne" die aller übrigen Werke an rhetorischem Eindruck übertreffen. Auch die der „Judith" und der „Julia", die wir hier übergehen können, weil sie allzusehr monologartigen Charakter annehmen und daher in ihrer Wirkung dem Monolog im Dialog gleichkommen, der uns hier nichts angeht. Dagegen sind einige kurze Apartes von Golo anzuführen, die den Dualismus, der seine Alleingespräche beherrscht, ebenfalls mehr oder weniger widerspiegeln und daher rednerische Wirkung hervorrufen.[52] Als Genoveva aus der Ohnmacht erwacht ist, bestätigt Golo ihr die Abreise des Grafen (357):

„Jawohl, als Ihr vor Schmerz
In Ohnmacht sankt, da eilt er schnell hinweg.
Euch zu erwecken, hatt' er nicht die Zeit."

„Für sich" setzt er aber hinzu:

„Wer spricht aus mir? Schweig', böser Geist!"

Golo erkennt hier zum erstenmal das Vorhandensein eines unsittlichen Ichs in sich und sucht ihm Einhalt zu gebieten. Daß ihm dies vorläufig gelingt, zeigt eine kurz darauf folgende Stelle, in der er nicht „laut", sondern nur „leise" sagt, daß Siegfried ohne Tränen fortzog (379). Als ihm Genoveva beteuert, sie werde es ihm niemals verzeihen, wenn er den Turm besteige, sagt er zu sich (464):

„Das heißt: sie will das Beste, was ich that,
Das Beste, was ich thun kann, nie verzeih'n",

Worte, die dartun, daß er begriffen hat, es gelte jetzt, sich selbst und damit das unsittliche Ich zu vernichten. Rednerisch, wie fast alles, was in ihm vorgeht, wirkt auch das Beiseite, mit dem das große, von Golos Seite monologische Gespräch im zweiten Akt zwischen ihm und Genoveva endigt. Seine Liebe findet herrliche Worte für den Adel der Gräfin (752):

„Dem heil'gen Fluß ist ihre Seele gleich,
Aus dem Aussätz'ge, niedertauchend, rein
Und leuchtend sich erhoben. Sünde kann
Sie sich nicht denken. Was sie dafür hält,
Ist schlackig Gold, das gleich geläutert wird,
Sobald es ihr Gedanke nur erfaßt."

Die rednerische Wirkung dieser Verse besteht darin, daß wir erkennen, wieviel Möglichkeit doch noch in Golo vorhanden ist, den rechten Weg zu wählen. Als dies nicht mehr geschehen kann, als er Drago veranlassen will, sich im Gemach Genovevas zu verstecken und dieser sich weigert, sagt er wieder „für sich“ (1761):

> „Schurk'! Schurk'! Sie ist jedwedem wie ein Licht,
> Man kann es löschen, doch beflecken nicht!“

Auch hierdurch weist er wieder auf das Vorhandensein zweier Iche hin. Das eine von ihnen, das sittliche, ist nur nicht mehr zur Tat fähig, weil es vom unsittlichen niedergehalten wird. Als es gegen Schluß der Tragödie wieder erwacht, faßt es die Quintessenz von Genovevas Wesen in die „leise“ gesprochenen Worte (3141):

> „Man trifft sie, wie man eine Saite trifft!
> Die Antwort ist ein wunderbarer Ton!“,

während das unsittliche Ich gleich darauf die Pfalzgräfin den Mördern ausliefert. Im „Gyges“, auf den gleich überzugehen ist, da die „Agnes Bernauer“ keine rednerische Wirkung hervorrufende Apartes besitzt, sind zwei des Kandaules zu nennen. Nach der verhängnisvollen Nacht tritt er mit den Worten auf, die „für sich“ gesprochen gedacht werden müssen, weil Gyges auf der Bühne ist (593):

> „Sie wacht und stellt sich doch als ob sie schliefe.“

Durch diese Bemerkung wird einmal der Hörer darauf hingewiesen, daß Rhodope irgend etwas, wenn auch noch ganz unbestimmt, von den Vorgängen der Nacht ahnt. Diese Mitteilung ist poetisch gerechtfertigt, weil sie aus dem Affekt des Königs fließt. Zweitens findet sich in ihr schon eine Spur des Zweifels, den Kandaules in die Berechtigung seiner Handlungsweise setzt, also auch ein Dualismus. Verstärkt zeigt sich dieser im Gespräch mit Gyges, in dem bald darauf folgenden, ebenfalls beiseite geäußerten Vers (669):

> „Fast reut mich, was ich that! Hier Raserei
> Und drinnen Argwohn — ei!“[53]

Wie wenig es zutrifft, daß uns Hebbels verschlossene Charaktere im Dialog nur durch das Beiseite enthüllt werden können, bezeugt auch Rhodope, die nur ein einziges Mal „für sich“ redet (1007); besondere Wirkung haben diese Verse nicht.

Wohl aber gilt das von der Mehrzahl der wenigen Apartes in den „Nibelungen". Das erste ist allerdings nicht an und für sich rednerisch; im Gegenteil, durch den Zweck der Mitteilung, den es offensichtlich verfolgt, verliert es jene Eigenschaft ganz. Aber durch die Art, wie es geäußert wird, erhält es sie wieder zurück. Es handelt sich um die Stelle, wo Siegfried Kriemhild verhindert, den Gürtel Brunhilds anzulegen, den er versehentlich aus dem Gemach mitnahm. Während Kriemhild meint, er scherze nur, sagt er dem Publikum, wie jener Gegenstand in seinen Besitz gelangte (1466):

Kriemhild: „Ist das Dein Ernst?
Siegfried (f. s.): Sie suchte mir die Hände
Zu binden.
Kriemhild: Lachst Du nicht?
Siegfried (f. s.): Da ward ich wütend
Und brauchte meine Kraft.
Kriemhild: Noch immer nicht?
Siegfried (f. s.): Ich riß ihr Etwas weg!
Kriemhild: Bald werd' ich's glauben.
Siegfried (f. s.): Das pfropft' ich, weil sie wieder danach griff,
Mir in den Busen, und — —".

Es ist klar, daß Siegfrieds Worte für das Publikum berechnet sind, und doch kann dies durch ein geschicktes Spiel des Schauspielers verwischt werden. Dieser hätte den Eindruck zu erwecken, als wenn Siegfried sich die Vorgänge in der Hochzeitsnacht noch einmal ins Gedächtnis zurückriefe, um darüber ins Klare zu kommen, wie der Gürtel Brunhilds in seinen Besitz kam. Dann wird allerdings durch die Gegenüberstellung seiner Erregung und Besorgnis einerseits und der Ruhe und Lustigkeit Kriemhilds andererseits eine dramatisch lebendige und durch den Kontrast rednerisch zündende Szene erreicht.

Wenn Rüdeger, als er für Etzel um Kriemhild wirbt, schwört, er wolle ihr keinen Dienst verweigern und Kriemhild danach „für sich" meint (3277):

„Sie kennen meinen Preis, ich bin's gewiß",

so werden wir durch diese Verse rednerisch auf Kriemhilds Racheplan hingewiesen. Dies ist besonders wirksam, wenn wir noch das folgende Aparte hinzunehmen, in dem sie von Etzel also spricht:

„Man sagt, die Krone
Muß ihm ums Angesicht zusammenschmelzen,
Der glüh'nde Degen aus den Händen tröpfeln,
Eh' er im Stürmen inne hält; das ist
Der Mann dafür, dem wird es Wollust sein."

In den „Nibelungen“ finden wir auch die rednerische Wirkung einer Abart des Aparte, der beiseite geführten Unterhaltung. In der Erzählung Hagens von den Meerweibern und ihren Prophezeiungen (3387), die auf das tragische Ende der Trilogie hinweist. Die Erscheinung, daß zwei Personen abgesondert von den übrigen miteinander sprechen oder daß auch nur die eine spricht und die andere zuhört, ist nicht häufig bei Hebbel. Sehr selten geschieht es, daß sich dies mit rednerischem Eindruck verbindet.[54] In der „Genoveva“ zweimal: zuerst, wenn Margaretha bei dem Eintritt Golos mit Siegfried jenem zuraunt (2530):

„Thut unbekannt! Ihr habt mich nie geseh'n!
Vergeßt es nicht, er weiß kein Wort davon,
Daß ich auf seiner Burg gewesen bin.“

Dadurch rückt uns Hebbel die tragische Ironie dieser ganzen Szene eindringlich vor Augen. Dann gegen Schluß, als Caspar, der mit Siegfried in die Burg zurückgekehrt ist, heimlich mit Golo redet (3471). Durch dieses Gespräch hat Hebbel es erreicht, daß Golo am Schluß der Tragödie, als er sich die Augen ausgestochen hat, gleich durch Caspar getötet werden kann. Darin, daß wir während der folgenden ruhigen Unterredung mit Siegfried wissen, Golo werde seine Strafe empfangen, liegt die rednerische Wirkung dieser Szene.

Noch zwei Stellen dieser Art sind anzuführen. In der Gerichtsszene von „Herodes und Mariamne“ will Alexandra bekennen, Mariamne habe geschworen, sich zu töten, falls Herodes nicht zurückkehren sollte. Mariamne aber tritt an sie heran und fordert sie „halblaut“ auf, zu schweigen (2922). Diese Bitte, die auch erfüllt wird, versinnlicht, in Verbindung mit der Situation, in der sie getan wird, den ganzen Gegensatz zwischen der sterbenden und der werdenden Kultur und wirkt dadurch rednerisch. Auf der einen Seite die gedungenen Richter, Sklaven, die den Angeklagten, obgleich sie von seiner Unschuld überzeugt sind, verurteilen, weil der Gebieter es so will. Auf der anderen das stolze Weib, das sein Eigensein über alles stellt, das es fortwirft, als man es verletzt hat, das es verschmäht, sich auch nur durch andere verteidigen zu lassen, und das in dieser Todesverachtung den höchsten Beweis von der Würde der Persönlichkeit gibt, dadurch beredt auf eine von höherer Ethik getragene Zukunft hinweisend.

Durch die beiseite geführte Unterredung zwischen dem zum

Digitized by Google

Pascha von Ägypten gewählten Boten und dem Vezier im „Rubin“ (1115) wollte der Dichter wohl den Absolutismus satirisch beleuchten. Die Szene ähnelt in ihrer rednerischen Wirksamkeit daher der im ersten Kapitel besprochenen Einführung von Personen.

d) Einer von den vielen Punkten, in denen Otto Ludwig Shakespeare von Schiller scheidet, ist der, daß bei jenem alle rhetorischen Figuren als psychologisch-pathologische auftreten, während sie bei diesem nur Zierde der Sprache sind.[55] Wie Hebbel hat sich auch Ludwig immer und immer wieder gegen die sogenannte „schöne“ Sprache gewandt. Schiller hatte er wohl auch im Sinn, wenn er die Rhetorik und Lyrik im Drama nachdrücklich verwirft:[56] „Jene rhetorische, lyrisch-glänzende Sprache ist wie ein ins Traben gekommenes Roß, schwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nötig; man muß breite Übergänge machen, die zu viel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen ist sie gar nicht anpassend zu machen und gelänge es, so würden sie ihre Bescheidenheit und das Ganze der Momente, die notwendige Perspektive verlieren. Mit solcher Sprache tritt alles gleichmäßig in den Vordergrund, es ist kein Gespräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, sondern eine große Kunstrede, aus kleineren zusammengesetzt oder in sie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und diese nur im Ganzen und Großen ausführen oder darstellen, aber nicht einen bestimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse einer Gestalt durchscheinen lassen kann.“ Mit diesen Sätzen ist uns die Richtung angegeben, in der wir die Würdigung der rhetorischen Figuren bei Hebbel vorzunehmen haben. Wir haben zu untersuchen, ob sie Hilfen zur äußeren Versinnlichung eines bestimmten Seelenzustandes sind oder ob sie lediglich zum Schmuck der Diktion dienen.

Am wenigsten kann aus ihrer Natur heraus die Iteratio, die erste der zu besprechenden Wortfiguren, diese Aufgabe erfüllen. Wiederholungen wie: „Hör’ auf, hör’ auf!“, „Drum vorwärts! Immer vorwärts!“, „Gleich! Gleich! Gleich!“ haben etwas viel zu Abgerissenes, Schroffes, um die Pracht der Sprache zu erhöhen, die etwas Volltönendes, Abgerundetes verlangt. In der Tat trägt die Iteratio bei Hebbel durchaus charakteristisches Gepräge, abgesehen natürlich von den Jugendfragmenten, wo sie nur dem Drange des jugendlichen Dramatikers nach bombastischem Effekt genug tut. Sie findet sich bei gebührender Berücksichtigung

Digitized by Google

des Umfangs der verschiedenen Werke auf alle ziemlich gleichmäßig verteilt und veranschaulicht fast alle Affekte, die möglich sind: die dringende Abwehr, die Aufregung, die Empörung, die energische Aufforderung, die schwärmerische Begeisterung, Erstaunen, Zorn, Begehren, Entsetzen, Angst, Verzweiflung, Bewunderung, den angstvollen, aber heftigen Drang nach Entscheidung,[57] die dringende Bitte, das Bedürfnis nach Mitteilung,[58] Schaudern, spöttische Beruhigung,[59] Hohn, Verachtung, Schmerz, Wut, die ingrimmige Bestätigung,[60] beschwörendes Flehen, eindringliches Begreiflichmachen, Abweisung einer Widerrede, niedergeschlagene Zustimmung,[61] Bekräftigung einer Ansicht, die drängende und zugleich ungläubige Frage, Anspornen,[62] Ekel, Versicherung, Verlegenheit, Geringschätzung, Bitterkeit, den plötzlichen Einfall, die bange Verzichtleistung, die gezwungene Gutmütigkeit[63] usw. Bei dieser Übersicht fällt auf, daß nur die dunklen Affekte, meist die des Schmerzes oder mit ihm verwandte, durch die Iteratio zum Ausdruck gelangen. In der Tat findet sie sich zur Verstärkung der Freude nur einmal, zu Anfang der „Agnes Bernauer“,[64] ein gewiß nicht unerheblicher Beweis für des Dichters unendliche Leidensfähigkeit. Wir erinnern uns dabei seines Wortes (Tb. I, 1707): „Man hält den Schmerz immer nur für einen Angriff aufs Leben, für eine Pause desselben. Dies ist ein Irrthum; er selbst ist Leben, er will leben. Darum ist es eigentlich mit der Freude vorbei, so bald der Schmerz einmal die menschliche Seele eroberte.“ Und aus dieser durchlebten Erfahrung heraus wird Hebbel dazu geführt, das Leid in ethischer Hinsicht höher zu stellen, als die Freude. „Die Freude“, sagt er (Tb. III, 4083), „verallgemeinert, der Schmerz individualisiert den Menschen.“ Was nach Goethe allein eine Folge des Genusses ist, bringt nach Hebbel auch die Freude mit sich. Erst das Leid macht den Menschen zum Adelsmenschen.[65] Wo er von der Freude spricht, geschieht es immer, man möchte fast sagen, in geringschätzigem Sinn.[66] Jedenfalls ist Hebbel der Ansicht, daß allein das Leid das Innerste des Menschen auszufüllen vermag. Diese Erkenntnis, die ihre Wurzel in der Beschaffenheit seiner Seele hat, spiegelt sich in seinem Stil wieder.

Während die Iteratio nicht, kann die Anapher sehr leicht zur nichtcharakteristischen Rhetorik führen, besonders dann, wenn sie mehr als drei Glieder enthält. Auch solche finden sich bei Hebbel, der von dieser rhetorischen Figur, sowohl in den in ungebundener als in gebundener Rede geschriebenen Dramen Gebrauch macht.

Digitized by Google

In jedem einzelnen Fall ist sie in der psychischen Verfassung des Redenden begründet.

In der „Judith" heißt es (37, 16): „Ich will ihn ... einschließen, ich will ihm ein blankes Messer in die Hand drücken, ich will ihm in die Seele reden. . . ." Durch die Wiederholung des „Ich will" wird der unterdrückte Zorn Samajas dargestellt. Die Wut, die den Menschen besonders gegen den blöden, selbstsicheren Unverstand ergreift, bringt die Anapher hier zum Ausdruck.[67] Zur Versinnlichung des (gutmütigen) Spottes wiederholt Holofernes ein „weil", als ihm Judith seine Frage, „warum sie zu ihm gekommen sei", mit der Bemerkung beantwortet, daß sie wüßte, ihm könne niemand entgehen (51, 4).

Die einfache Wiederholung der Konjunktion bringt überhaupt große Wirkung hervor; so namentlich in dem durch und durch rhetorischen, aber charakteristisch rhetorischen Ausbruch der Sinnlichkeit bei Holofernes. Hier verbindet sich übrigens die Anapher mit der später zu würdigenden Sinnfigur der Steigerung (58, 25).

Am nachdrücklichsten wirkt aber die Anapher dort, wo sie, gehäuft, den Zorn Judiths darstellen soll, als Mirza sie auffordert, zu fliehen, nachdem sie in den Armen des Holofernes gelegen (68, 5): „Was? Bist Du in seinem Solde? Daß er mich mit sich fortzerrte, daß er mich zu sich riß, . . . daß er meine Seele erstickte, Alles dieß dultetest Du? Und nun ich mich bezahlt machen will, . . . nun ich mich rächen will, . . . nun ich mit seinem Herzblut die . . . Küsse . . . abwischen will, nun erröthest Du nicht, mich fortzuziehen?" Sehr fein gefühlt ist es, wenn in der „Genoveva" die sonst so maßvolle Pfalzgräfin bei dem Gedanken an den höchsten Greuel in größere Erregung versetzt wird, was durch die Anapher angedeutet wird (767). Überhaupt ist die Verbindung „wenn — dann", die sich hier zeigt, von besonders rednerischer Wirkung, ob nun ein Glied oder beide Glieder anaphorisch gebraucht werden (vgl. „Genoveva" 859, „Herodes" 1063). Weiter stellt die Anapher die Frechheit Benjamins dar, der im Ton aufrichtiger Überzeugung und sittlicher Entrüstung eine grobe Unwahrheit sagt (355, 27). Die Verzweiflung Klaras wird durch ein sechsmal wiederkehrendes „Ich will" ausgedrückt (52, 29), ebenso wie die Bitterkeit ihres Vaters durch eine ähnliche Anapher (38, 9). Die noch immer währende Liebe Julias zu Antonio (181, 13), die Leidenschaft des Herodes (403), Mariamnens Empörung (1283, 1695), wie die der Bernauerin (170, 14) und endlich die Starrheit Brunhilds (2155) werden durch

Digitized by Google

die Anapher versinnlicht. OTTO LUDWIG meint, daß die Anapher bei SHAKESPEARE feierlich macht;[68] auch in der „Genoveva“ haben wir einen solchen Fall. In den Worten von Dragos Geist, durch die Margaretha ihr Schicksal erfährt (2861). Nicht nur ein einzelnes Wort, auch ein ganzer Satz wird anaphorisch verwandt, wenn Albrecht das allgemeine Menschenrecht gegen seine Richter verteidigt. Auch hier ist nicht Verzierung der Diktion der Zweck, sondern dies echt rednerische Kunstmittel fließt ganz aus einem ursprünglichen Gefühl, aus dem Liebesaffekt (162, 4).

Den umgekehrten Fall, daß das betonte Wort am Ende eines Satzes steht, personifiziert die Epiphora. Sie ist bei weitem nicht so eindrucksvoll, wie die Anapher und daher mag es — bei dem feinen Gefühl, das HEBBEL für die rednerische Wirkung hat, um so wahrscheinlicher — kommen, daß sie sich in seinen Dramen nur ein einziges Mal nachweisen läßt, und auch da tritt noch die Sinnfigur der Steigerung deutlicher hervor. Es sind die Verse der Rhodope (1138):

„Kein Andrer ist's, als Gyges — das ist klar!
Er hat den Ring gehabt — das ist noch klarer! —
Kandaules ahnt's, er muß — das ist am klarsten!“

Sie sind durch die Erregung begründet, die das vorhergehende Gespräch mit Kandaules in der Königin erweckt hat.

Eine feierliche Wirkung am rechten Ort bringt bei HEBBEL die Epizeuxis hervor. So in „Herodes und Mariamne“, in dem Bericht des zweiten der heiligen drei Könige (3165):

„Doch hatten wir denselben Stern gesehn,
Es hatte uns derselbe Trieb erfaßt,
Wir wandelten denselben Weg und trafen
Zuletzt zusammen an demselben Ziel. —“

Im „Rubin“, wenn Irad seinem Schützling Assad, dem neuen Kalifen, die goldene Herrscherweisheit verkündet, mit der auch ein Fischersohn über Millionen regieren kann. Das vermag er dann (1306):

„Wenn er nie vergißt,
Daß er von allen diesen Millionen
Nur Einer ist, und daß sein Volk nicht bloß
Mit seinen beiden, nein, mit Millionen
Von Ohren und von Augen hört und sieht,
Daß es mit Millionen Herzen fühlt,
Mit Millionen Köpfen denkt!“

Digitized by Google

Das Polysyndeton kommt in seiner Wirkung sehr häufig der Anapher gleich. Es ist selten bei HEBBEL. Wenn Judith „wild", wie die Bühnenanweisung vorschreibt, ausruft (39, 11): „. . . das hört Ihr an, und schlagt nicht an Eure Brust und werft Euch nicht nieder und küßt dem Greis die Füße?", so drückt dies gehäufte „und" auch ohne die szenische Angabe leidenschaftliche Entrüstung aus. Einer von Albrechts Rittern fragt ihn, ob er das, was er eben bezüglich seiner Liebe zu Agnes gesagt hat (161, 22): „das vom Spiegel und vom Wirbel und von Lust und Schmerz, und von Leben und Tod" vor seinem Vater wiederholen möchte? Die Wiederholung des „und" dient hier zur rhetorischen Dehnung, um den einzelnen Worten einen ganz besonderen Nachdruck zu geben und dadurch die Warnung zu verstärken, die in ihnen ausgesprochen liegt. In den „Nibelungen" finden sich Beispiele für das volkstümliche Polysyndeton (944, 965, 3429 und 4129, wo die drängende Bewegung der Massen durch das „und" gemalt wird).

LEHMANN sagt in seiner „Deutschen Poetik", in der Steigerung liege das eigentliche herrschende Prinzip für den Aufbau einer Dichtung.[69] Vor allem gilt dies natürlich vom Drama, besonders von dem eines Dichters, dessen innere Form wir als rednerisch erkannt haben. Man könnte das Prinzip der Steigerung an fast allen nur einigermaßen hervorragenden Szenen der HEBBELschen Tragödien nachweisen; doch das würde hier zu weit führen und gehört auch nicht hierher. Nur darauf möchte ich hindeuten, daß es vor allem die Zwiegespräche beherrscht. Ich erinnere an die Bildszene im dritten Akt der „Genoveva", an die Unterredung Klaras und des Sekretärs, an die Szenen zwischen Herodes und Mariamne, an den Schlußdialog zwischen Herzog Ernst und seinem Sohn, an alle Auftritte des „Gyges", an denen zwei der drei Hauptpersonen beteiligt sind. Es ist selbstverständlich, daß sich diese Erscheinung auch im Stil, im einzelnen Satz und Vers ausprägen muß. Das ist denn auch der Fall. Schon die Anapher ist hier zu erwähnen. Doch kommt es bei ihr nur auf die fortlaufende starke Betonung eines einzelnen Wortes an, wenn auch, wie wir gesehen haben, damit häufig ein Anschwellen des Sinnes verbunden ist. Wo dies der Fall ist, haben wir, auch ohne Anapher, die Sinnfigur der Steigerung vor uns, die von HEBBEL sehr gern, wenn auch nicht allzu häufig, angewandt wird, da sie dem dramatischen Charakter der Dichtungen ganz besonders entspricht.

Digitized by Google

Auch sie kann äußerlich rhetorisch wirken, wenn die zur Versinnlichung der Steigerung gebrauchten Wendungen weder der besonderen Beschaffenheit des Affektes entsprechen, noch der Bildungssphäre des Redenden. Besonders dann aber wird man das Gemachte der rhetorischen Figur empfinden, wenn das letzte Glied an Kraft dem vorherigen nachsteht. Dann wird eine komische oder gar keine Wirkung zustande kommen, weil es dann eben keine Steigerung mehr ist, sondern, wenn es sich etwa um das dritte Glied handelt, ein Umkippen, wie wir es schon einmal in der „Genoveva" in anderem Zusammenhang feststellten. Hierfür findet sich ein anschauliches Beispiel im „Mirandola". Gomatzina sagt (25, 5): „Fort, fort, gräßlicher Gedanke — — Dich aufkommen zu lassen, ist teuflisch, Dich zu denken — o, das ist mehr als teuflisch — — Dich auszuführen, — — — — Gott — dafür hat die Sprache kein Wort," d. h. Hebbel hat dafür kein Wort, er kann nicht mehr eine der Stärke des Empfindens adäquate Ausdrucksweise finden und begnügt sich daher mit einer abgegriffenen Phrase, die geradezu ironisch wirkt, indem sie auf den inneren Mangel des werdenden Dichters aufmerksam macht.

Aber ein solcher Fall ist vereinzelt. In den vollendeten Werken verfügt Hebbel durchaus über die Fähigkeit, die ganze Intensität eines Affektes durch gehäufte Wendungen wiederzugeben, die zugleich gesteigert sind. Natürlich kann die Steigerung auch eine Absteigerung sein, ohne daß die Wirkung dadurch vermindert würde. Wenn z. B. Golo sagt (642):

„O, Sünde ist's, so liebenswürdig sein,
Daß man durch einen Blick, durch einen Ton,
Ja, durch ein Lächeln selbst, das ihm nicht gilt,
Den Mann im Innersten in Fesseln legt,"

so bedeutet die letzte herausgehobene Wendung am wenigsten und bringt gerade dadurch die Steigerung hervor. Diese und die Absteigerung sind sich also in der Wirkung völlig gleich. Das deutet ja auch schon die Bezeichnung Ab-Steigerung an, die zwei sich widersprechende Begriffe miteinander verbindet.

Wie selbst bei dieser Figur Hebbel seine zerreibende Phantasie nicht verleugnen kann, zeigen einige Verse Golos, in denen die Steigerung — mit einer Ausnahme — ganz in das Participium praesentis verlegt ist (1996):

Digitized by Google

„Doch sie nicht **weichend**, starr und regungslos
Verharrend, nicht einmal den Augenstern
Bewegend, wie **versteinert** durch den Blick
Des abgezehrten Säuglings, und ihn selbst
Versteinernd durch den ihrigen. . . .“

Zum Ausdruck der komischen Entrüstung Benjamins dient ebenfalls in sehr drastischer Weise die Steigerung (363, 11): „So ist's recht. Verlangt von mir Alles auf einmal: den **Diamant**, der **gesucht** wird, den **Bauch**, der **aufzuschneiden** ist und sogar das **Messer**, womit das geschehen soll.“ Das Selbstbewußtsein des Herodes (371) wie sein Rachedurst (2734), die rasende Leidenschaft Golos (1552) wie die Entschiedenheit Albrechts (189, 7), die Sorge Preisings (189, 22) wie die nach langer Zurückhaltung ausbrechende Empörung Gunthers (2778) und endlich der Stolz des Demetrius (397), hier in Verbindung mit dem Parallelismus, versinnlicht die Steigerung. In Form der an sich selbst gerichteten Frage und Selbstbeantwortung findet sie sich im „Gyges“ (1145):

„Ein Gatte sieht
Sein Weib **entehrt** — **entehrt?** Sprich gleich: **getödtet** —
Getödtet? — Mehr, **verdammt**, sich selbst **zu tödten** . . .“

Auch das **Paradoxon** wendet HEBBEL gelegentlich an, um die Stärke eines Gefühles oder die Bedeutung eines Gegenstandes auszudrücken. So heißt es schon im „Mirandola“: „. . . . Ich muß bleiben, muß sie täglich schauen, muß der **Flamme** täglich **Nahrung zutragen** — — und doch, doch soll sie **nicht brennen!**“ (20, 20). Im „Vatermord“ sagt Fernando (33, 15): „. . . **Verwesen** soll ich, ehe ich **gestorben bin**.“ Judith sagt (17, 20): „. . . Und als ich mich zuletzt nach und nach **in Schlaf verlor**, hatt' ich ein Gefühl, als ob ich **erwachte**.“ Golo spricht über sich das Urteil (3542):

„Der Rache Geist
Verlangt ein andres Opfer: jede Qual,
Die nur ein Mensch auf Erden dulden kann,
Und einen **Tod, der kommt, als käm er nicht!**“

Im „Diamanten“ sagt Block (39, 26): „. . . meine Frau schmunzelte und **zeigte die Zähne, die sie nicht mehr hat** . . .“ Im „Moloch“ fragt Teut (964): „Was ist das für ein **Buch?**“ und Hieram antwortet:

„Ein **Wunderwesen**, das **nicht lebt**, und doch
Darum **nicht tot** ist . . . .
Das **keine Zunge** hat und dennoch **spricht**,
Und das zu dem, der mit den **Augen hört!**“

Digitized by Google

Agnes Bernauer ruft aus (220, 14): „O Gott, wie reich komm' ich mir in meiner Armuth ... wieder vor, wie stark in meiner Ohnmacht!" Und Gyges meint (730):

„Der Ernst des Königs ist der ärgste Spott!"

Das wirkungsvollste und letzte Paradoxon findet sich in den „Nibelungen", kurz bevor Ute und Kriemhild den Tod Siegfrieds erfahren. Dies legt auch wieder von Hebbels feinem Empfinden Zeugnis ab. Kriemhild fragt die Mutter, warum sie sich nicht von ihr habe wecken lassen. Ute antwortet (2485):

„Heute konnt' ich nicht,
Es war zu laut."

Die Tochter meint darauf:

„Hast Du das auch bemerkt?"

Ute:

„Ja, wie von Männern, wenn sie stille sind."

In doppelter Hinsicht ist diese Stelle bemerkenswert: einmal tut sie, wie gesagt, Hebbels feines Empfinden dar. Wenn sich Männer, namentlich so grobe Recken, wie die sind, um die es sich hier handelt, bemühen, keinen Lärm zu machen, so entsteht dieser gerade dadurch, daß in die zeitweilige Stille durch irgendeine Ungeschicklichkeit ein Geräusch hineintönt, das eben durch die vorherige Lautlosigkeit stärker gefühlt wird, als dies sonst der Fall gewesen wäre.[70] Zweitens ist es sehr fein, daß die handelnden Personen diese laute Stille gerade vor dem Eintritt einer Katastrophe spüren. Denn ihr Gefühl von dieser Stille ist ein Zeichen dafür, daß sie jene ahnen. Dadurch wird auch in dem Hörer die Stimmung banger Erwartung geweckt, obgleich oder weil er bereits weiß, was inzwischen geschehen ist. Auch hieran wird Treitschke gedacht haben, wenn er sagt:[71] „Kein Augenblick des Grauens wird uns erlassen von der Stunde an, da Kriemhild erwacht und der Kämmerling über den todten Mann vor der Tür stolpert, bis zu jener schrecklichen Totenprobe, da der grimme Hagen unerschüttert ruft:

Das rothe Blut! Ich hätt' es nie geglaubt,
Nun seh ich es mit meinen eignen Augen.

In solcher Weise ist der fünfte Akt von Siegfrieds Tod das Schönste geworden, was Hebbel je geschrieben."

e) In seiner Rezension von Minde-Pouets Kleistbuch sagt Walzel:[72] „Endlich verfällt Minde-Pouet gar in jene längst über-

Digitized by Google

wundene, in Frankreich einst beliebte Art pretiöser Austiftelung nicht stilgerechter Verse, wenn er aus den Dramen Kleists Sätze zusammensucht, „die durch eine gewisse Trivialität auffallen“, und beklagt, daß den herrlichen Versen des „Robert Guiskard“ ein „paar recht vulgäre Sätze“ beigemischt sind“. Gegen ein solches Beckmessertum muß dann um so nachdrücklicher protestiert werden, wenn es sich in einer großen für die Allgemeinheit bestimmten Literaturgeschichte findet. Wäre es nicht zweckmäßiger gewesen, wenn R. M. Meyer statt aus der „Genovava“ und „Herodes und Mariamne“ ein paar Hyperbeln und prosaische Wendungen aufzuspießen,[73] das Augenmerk seiner Leser auf die Schönheiten des Verses gerichtet hätte? Um so mehr, als er weder bei Kleist noch bei Grillparzer auf derartige stilistische Eigenheiten hinweist, nach seiner Darstellung Hebbel in dieser Hinsicht also allein dasteht unter den großen Dramatikern des Jahrhunderts, während doch namentlich bei dem märkischen Dichter Hyperbeln und prosaische Wendungen die Menge vorhanden sind, aber auch bei dem Österreicher nicht fehlen.[74]

Nun müssen die Hyperbeln, die prosaischen Wendungen, die wir mit den Anachronismen und dem Witz unter der Rubrik Hyperbolisches zusammenfassen wollen, jedenfalls bei einer stilistischen Untersuchung Berücksichtigung finden. Nur darf man sich dabei nicht auf eine strafende Aufzählung beschränken, sondern muß auch hier auf die Natur des Dichters zurückgehen, muß die stilistische Erscheinung aus ihm selbst zu begreifen suchen. Bereits zu Beginn unserer Untersuchung haben wir auf die trivalen Wendungen hingewiesen, die sich im „Mirandola“ mitten in hochpathetischen Ausbrüchen finden, und betont, daß in dieser Erscheinung ein echt Hebbelscher Ton durch die im übrigen Schillersche Diktion hindurchklingt. In der Tat wurzelt das Hyperbolische des Hebbelschen Stils in des Dichters intimstem Gefühlsleben. Rednerisch wirken alle die genannten vier Erscheinungsformen, selbst die trivialen Bestandteile, aber doch sind in der Art ihres Eindrucks Unterschiede festzustellen, weil das Gefühlsleben ihres Schöpfers nicht harmonisch verläuft, sondern sich aus antagonistischen Kräften zusammensetzt.

Die eigentliche Hyperbel wirkt nicht nur rednerisch, sondern entfließt auch unmittelbar dem rednerischen Drang Hebbels. Irgend eine Empfindung will er besonders eindringlich zum Ausdruck bringen und verfällt dabei einer übertriebenen Ausgelassenheit der

Digitized by Google

sprachlichen Versinnlichung. Dabei dürfen wir indessen nicht nur an den augenblicklichen Affekt während der dichterischen Produktion denken, sondern müssen auch HEBBELS augenscheinliche Freude an ungeheuerlichen Übertreibungen berücksichtigen. Er schreibt zwar an UECHTRITZ (Br. V, 195, 23): „Viele Hyperbolien des Holofernes, obgleich historisch vorgebildet (?) in Alexander und den römischen Imperatoren, theilweise sogar repetirt in Napoleon, gebe ich Ihnen natürlich willig preis. . . .“ und in einem Brief an COTTA sagt er sogar, daß er über jene „von ganzem Herzen lache“ (Br. VI, 73, 12). Aber, so sicher es ist, daß er in der geplanten Umarbeitung der „Judith“ das Schwelgen des Feldherrn in Hyperbeln verringert hätte, so beweist doch ihr vereinzeltes Vorkommen in seinen letzten Werken, daß es ihn immer wieder lockte, Empfindungen in hyperbolischer Ausdrucksweise wiederzugeben. Und ein sicherer Anhaltspunkt dafür, daß sie ein gewisses Lustgefühl in ihm erweckten, besteht darin, daß er sich in seinen Tagebüchern gelegentlich derartige stilistische Ausschweifungen notiert. So einen Bericht MÜNCHHAUSENS (Tb. III, 4288): „Eines Abends wurden alle meine Nachbarn gegen mich aufgebracht, klopften an Wände und Thüren, drangen zuletzt in mein Zimmer und fragten mich, was das für ein Lärm sey, den ich mache. Beschämt freilich zogen sie ab, denn sie überzeugten sich, daß mein Herz so laut schlug, weil ich für die Freiheit erglüht war!“ Die Tatsache, daß HEBBEL selbst einen sehr lauten Herzschlag hatte,[75] mag ebenfalls zur Festhaltung dieser Lesefrucht beigetragen haben, in der Hauptsache wurde dies aber sicherlich durch die Extravaganz der Münchhausiade bewirkt. Bucht er doch ein anderes Mal den Satz (Tb. III, 4723): „Eine Kanone erfinden, groß genug, die Erde hineinzuladen und sie Gott ins Gesicht zu schießen,“ und auch eigene Blüten dieser Art duften im Tagebuch, so wenn es einmal lakonisch heißt (Tb. II, 2422): „Ein Feind, der so groß und dick ist, daß sein Gegner in seinem Schatten kämpfen kann.“ Wir sehen also: persönliche Freude an stilistischer Extravaganz tritt zu dem augenblicklichen dichterischen Affekt und bewirkt das gelegentlich hyperbolische Gepräge des HEBBELschen Stils, das sich am stärksten in der „Judith“ zeigt.

Hiermit ist aber zugleich auf einen anderen wichtigen Punkt hingewiesen. Wenn etwa MIRANDOLA sagt (10, 17): „Das war ein Augenblick — — — die Wollust unvergänglicher Paradiese in einen Tropfen, die Seligkeit aller Himmel in den Raum einer Minute zusammengepreßt — — —,“ so wird man daraus nicht auf eine gerade

Digitized by Google

zu Hyperbeln neigende Natur des Dichters schließen können, sondern wird auch eine derartige besonders starke Übertreibung auf Rechnung des SCHILLERschen Einflusses setzen, zu dem, wie wir auseinandergesetzt haben, die Grundlage in HEBBEL gegeben sein mußte. Ganz anders dagegen liegt der Fall bei der „Judith". Hier ist keine Spur mehr von dem Einfluß des klassischen Dichters nachzuweisen. Wenn trotzdem die Reden des Holofernes von hyperbolischer Sprache beherrscht werden, so muß der Grund in HEBBEL selbst liegen. Ich glaube daher seine Freude an Hyperbeln, genau so, wie seine bohrende Phantasietätigkeit auf jene einsamen Jahre in München zurückführen zu dürfen, auf die Einsamkeit, über die er ja in den Briefen an ELISE LENSING fortwährend klagt,[76] und auf das mit ihr notwendig verbundene Selbstgefühl. Freilich, unmittelbare Bekenntnisse HEBBELS liegen darüber nicht vor. Aber mittelbare lassen sich finden. Wenn er z. B. an ELISE schreibt (Br. I, 128, 26): „Unbeschreiblich ist meine Verachtung der Masse, und so gerecht, daß ich Nichts dabei riskiere, sie in diesem, wenig objektiven, Augenblick auszusprechen. Da krabbelt dieser geistige Pöbel die Liliputer Thurmleiter, die er Wissenschaft nennt, mit Schneckenfüßen, die noch dazu gichtbrüchig sind, hinan und hält jeden Zoll, den er zurücklegt, für eine Meile etc.," glauben wir da nicht einen der Aussprüche des Holofernes zu hören, wie etwa den (7, 21): „. . . . ja es kommt mir unter all' dem blöden Volk zuweilen vor, als ob sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst kommen können, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue?" Das ist so eine der typischen Hyperbeln aus der ‚Judith", die hier alle anzuführen unmöglich wäre. Wenn sie an gewisse Briefstellen aus der Münchner Zeit erinnern — liegt darin nicht der Beweis, daß die Stimmung, aus der sie entstanden, dieselbe ist, aus der heraus der Dichter seine Briefe an die Hamburger Freundin schrieb? Dann haben wir — und das ist besonders beweiskräftig — zu bedenken, daß ja alles, was Holofernes spricht, seine Wurzel hat in dem Gefühl seines Alleinseins inmitten der Masse und in dem Gefühl seiner selbst. Daß sich eine solche innere Zuständlichkeit gerade in hyperbolischer Sprache versinnlicht, ist sehr begreiflich. Mit einer gewissen Wollust schwelgt der Dichter in dem Bewußtsein, allein dazustehen, weil er mehr ist als die anderen, sie erhöht in ihm den Affekt immer mehr und damit zugleich den Drang, für diesen Affekt den überspanntesten Ausdruck zu finden. Aus dem Gefühl also geht der hyperbolische Stil bei HEBBEL hervor, im Gegensatz zu dem GRABBES, dessen ungeheuerliche Über-

Digitized by Google

treibungen alle erdacht sind.[77] Wenn Holofernes von der Kunst spricht, sich nicht auslernen zu lassen und meint, das Feuer verstünde sie nicht, weil es so weit heruntergekommen ist (7, 6), „daß die Küchenjungen seine Natur erforscht haben, und nun muß es jedem Lump den Kohl gar machen. Nicht einmal die Sonne versteht sie, man hat ihr ihre Bahnen abgelauscht und Schuster und Schneider messen nach ihren Schatten die Zeit ab“, so sind das ja im Munde des Assyrers unmögliche Worte. Und doch, woher kommt es, daß es uns nicht lächerlich erscheint, daß ein Holofernes von Schustern und Schneidern redet! Darum, weil Wort und Stimmung hier zur Deckung gebracht sind, weil wir den seelischen Zustand eines Menschen miterleben und nicht fragen — und daß wir nicht zu fragen brauchen, darin liegt die poetische Berechtigung dieser Hyperbel —, was es für ein Mensch ist. Die Reflexionen des Feldhauptmanns als Ganzes sind, wie wir feststellten, künstlerisch darum begründet, weil sie aus der Leidenschaft hervorgehen und daher Leidenschaft erzeugen. Diese Leidenschaft bringt es eben mit sich, daß der Assyrer im Menschen untergeht. Wir haben es also hier mit der berechtigten Hyperbel zu tun und nur darüber könnte unter strengen Ästhetikern noch gestritten werden, ob diese überhaupt Hyperbel genannt werden kann.

Es ist dies aber nun durchaus nicht so zu verstehen, als ob alle hyperbolischen Auswüchse — denn Auswüchse bleiben auch die berechtigten Hyperbeln, nur eben berechtigte, und damit scheint mir der angedeutete Streit entschieden zu sein — in der „Judith“ zu dieser Art zu rechnen sind. Wenn der Feldhauptmann bekennt (7, 17) „. . . . Ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb ihn dem Holofernes von morgen zu essen . . . .,“ so ist das eine Hyperbel, aber wie die vorher angeführte eine berechtigte, weil sie eben auch der Stimmung adäquat ist, die dem Monolog zugrunde liegt, der überhaupt ganz hyperbolisch gestaltet ist. Wenn aber Judith ihre Sinne vergleicht mit (69, 26) „. . . . betrunken gemachten Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen . . . .“ und den Schlaf des Holofernes „. . . . Nichts, als ein hündisches Wiederkäuen“ ihrer Schmach nennt (70, 30), so werden wir allerdings auch hierbei nicht strafend unseren Finger erheben, werden aber doch, feststellend, anmerken, daß die künstlerische Absicht hier nicht verwirklicht ist. Des Dichters überschäumendes Gefühl ist hier über die Grenzen dessen hinausgegangen, was in dem Munde Judiths möglich ist.

In dieser Erscheinung zeigt sich überhaupt oft das Hyper-

Digitized by Google

bolische des Hebbelschen Stils, immer ein Beweis dafür, daß in dem Augenblick der Dichter und nicht das gerade redende Individuum das Wort ergreift. So wenn in den „Dithmarschen" Detlev Rust meint (78, 4): „Da stehen die alten greisen Männer mit eingesägten Nacken und Knien um den Jüngling herum und schauen ihm ehrfurchtsvoll in's Gesicht, als ob die Tafel mit den zehn Geboten auf seinem Rumpf aufgestellt wäre!", so wenn der Jude in der „Genoveva" seinem Fluch den Vers anhängt (910):

„Ich blas die Sonn aus mit dem letzten Hauch!",

so vor allem an verschiedenen Stellen des „Diamanten". Der einfache Bauer kann niemals von seiner Frau sagen (325, 2): „Wer die sprechen hört, der sollte meinen, sie habe ein Herz mit einem Blitzableiter wie vornehme Leute." Selbst mit dem komischen Charakter Benjamins wird sich eine Hyperbel nicht recht vertragen wie diese (343, 3): „Der Stein bleibt wo er ist, aber Bauchgrimmen bekommt man, als ob man gebären sollte, und eine ganze Armee auf einmal," und noch weniger die folgende (382, 3): „Oder, daß ich verrückt würde und mir einbildete, ich sei ein Stück Holz, aus dem mit dem Schnitz-Messer ein Gott herausgegraben werden solle!", die für Holofernes allerdings angemessen wäre. Wenn Jakob bei der Ankunft des Prinzen sagt (369, 10): „Ein Prinz? (Er nimmt den Hut ab). Man schämt sich fast, daß man nicht auch den Kopf abnehmen kann!", so ist eine solche Hyperbel psychologisch vielleicht dadurch erklärlich, daß der Dichter, als er einmal allzubeflissene Unterwürfigkeit beobachtete, an diese Beobachtung jene Worte als Reflexion etwa folgendermaßen anknüpfte: der sieht aus, als wenn er sich schämte, daß er etc. Niemals aber kann das der beschränkte Jakob selbst äußern. Wenn Herodes nach Mariamnens Tod ausruft (3298), daß er mit dem Schicksal kämpfen und es „noch im Liegen in die Ferse" beißen will, so ist das eine Hyperbel, die ihre Entstehung der verstandesmäßigen Durchführung eines Vergleichs verdankt, wie denn ja überhaupt dieser Vers von Grabbe herrühren könnte.

Auch in den „Nibelungen" ist ein hyperbolisches Gleichnis ästhetisch nicht zu halten, besonders nicht von allen denen, die bei der Bildlichkeit eine nachschaffende Tätigkeit der anschauenden Phantasie des Lesers verlangen. Die Worte Kriemhilds (2580):

„Aber hüte Dich,
Denn leichter wächst Dir aus dem Mund die Rose
Als Du's ersinnst, wenn Du es nicht gehört."

Wollte man hier wirklich eine vorstellende Tätigkeit verlangen, so würde die lächerlichste Abgeschmacktheit die Folge sein. Aber auch ohne das wird man diese Hyperbel poetisch nicht gerechtfertigt finden.

Wenn R. M. Meyer a. a. O. im tadelnden Ton als Charakteristikum der „Genoveva“ die Hyperbel nennt, so ist diese Behauptung in doppelter Hinsicht verkehrt. Einmal sind überhaupt sehr wenige Hyperbeln in dem Stück — selbst, wenn man die trivialen Wendungen mitrechnet, was Meyer nicht tut — und dann stören diese wenigen den poetischen Eindruck durchaus nicht.[78] Wenn Golo auf Dragos Warnung vor der Gefährlichkeit des Turmbesteigens erwidert (449):

„Mein Freund, man hat auch mir den Ort gezeigt;
Doch jener Ungeschickte, der den Thurm
Verrufen machte, soll im Grabe heut'
Erröthen!“,

so liegt darin gewiß eine Übertreibung, die aber sehr gut die innere Erregung Golos kennzeichnet. Durch seine Rhetorik will er sich gleichsam selbst betäuben, wie wir das schon verschiedentlich wahrgenommen haben und wie er sich das selbst einmal gesteht.[79] Dagegen, daß Balthasar, nachdem Golos Wagestück gelungen, ausruft (474):

„Kaum einer Fliege hätt ich's zugetraut,
Daß sie auf so abschüssig-steilem Rand
Sich halten könnt'“,

wäre höchstens einzuwenden, daß ein Diener kaum so sprechen wird. Doch stört dies bei weitem nicht so, wie die oben angeführten Beispiele, weil es aus dem großen Erstaunen über die tollkühne Tat hervorgeht. Golo sieht Siegfried (2094):

„Gemächlich schreitend, und den Stern der Welt
An's Knopfloch heftend, wie'n Vergißmeinnicht.“

Eine maßlose, romantizistische sprachliche Ausschweifung; aber durchaus aus der Stimmung Golos geflossen und ihn charakterisierend. Er ist ja fest davon überzeugt, daß der Pfalzgraf Genovevas nicht wert ist. Es erfüllt ihn daher mit Grimm, daß jener sie — „den Stern der Welt“ — ganz selbstverständlich als sein Eigentum betrachtet (vgl. „Nibelungen“ Vers 4485 ff.). Dieser Grimm sucht Ausdruck und eine gewisse Befriedigung in der übertreibenden Rede. Auch in der Hyperbel tritt Hebbels zerreibende Art zutage.

Digitized by Google

namentlich in den grauenhaften, aber in der Situation begründeten Zynismen des Grafen Bertram (vgl. 137, 19, 138, 15 ff., 140, 26), von denen sich eine Probe bereits im „Diamanten" findet, wenn Pfeffer — der Name deutet symbolisch auf seinen Charakter — von dem gesunden Menschen sagt (344, 1): „Das gibt Kadaver, wie von Leder, Fraß für Jahrhunderte, den selbst das Grab nicht ohne Beihilfe von ungelöschtem Kalk verdauen kann."

Bis zu seinem Ende verläßt Hebbel die Hyperbel nicht.[80] Das ist auch bei den übrigen drei Erscheinungsformen des hyperbolischen Stils der Fall. Um Kunstmittel handelt es sich bei ihnen nicht. Dennoch mögen sie hier besprochen werden, da sie den Dichter kennzeichnen und außerdem rednerisch wirken, freilich in anderer Weise als die eigentliche Hyperbel. Wenn man die prosaischen Wendungen inmitten gehobener oder stilisierter Sprache aufzeigen will, so darf man das meistens nicht tun, wie es bei Meyer geschieht, daß man sie einzeln aufzählt, sondern man muß den Zusammenhang berücksichtigen, in dem sie fallen; denn meistens erst dadurch, daß sie dem Ton ihrer Umgebung widersprechen, kommt der triviale Eindruck zustande. Nur selten ist ein Wort überhaupt von der Art, daß es in mehr oder weniger stilisierte Sprache nicht hineinpaßt, weil es ihrem Gefühlswert nicht entspricht. Durch den Kontrast also, auf dem auch seine rednerische Wirkung beruht, wird das Triviale erreicht. Jene liegt daher nicht in ihnen selbst, wie es bei der Hyperbel der Fall ist, und sie fließt auch nicht aus dem Drang des Dichters, für ein Gefühl einen möglichst starken Ausdruck zu finden. Es entsteht daher auch kein erhebender Effekt, sondern im Gegenteil ein sehr ernüchternder, weil der Dichter plötzlich aus einer Stilwelt in die andere fällt. Daraus dürfen wir ohne Zweifel den Schluß ziehen, daß es Hebbel, worauf ja schon mehrfach hingewiesen wurde, und wofür wir hier den Beweis erhalten, an innerer Harmonie fehlte. So sehr sich dieser Mangel auch mit den Jahren verringerte: daß seiner Natur immer etwas Zwiespältiges anhaftete, bezeugt die Tatsache, daß sich diese prosaischen Wendungen auch in seinen letzten Dramen finden, mit Ausnahme allerdings des „Gyges", wo es ihm gelang, den inneren Wohllaut gleichmäßig zu bewahren und über die Sprache auszugießen, so daß keine Kakophonie störend eingriff.

Im vierten Akt der „Judith" erzählt der erste Hauptmann dem zweiten eine staunenswerte Tat des Holofernes. Darauf antwortet der andere: „Es klingt fabelhaft!" Wie ein gekränktes Kind

Digitized by Google

nennt Pfalzgraf Siegfried den Zauberspiegel ein „unartig Glas" (2755), nachdem er vorher von Genoveva gesagt hat:

„Sie blickt in stilles Sehnsucht vor sich hin."

Als er eben die pathetischen Worte über die Liebe ausgesprochen und während folgender getragener Verse Siegfrieds und Genovevas (307):

„Ein Baum ist besser dran doch, wie ein Mensch:
Man reißt ihn aus, vom Menschen wird verlangt,
Daß er es selber thut! Was sinnest Du?"

Genoveva:

„Ich denk', daß es im Krieg viel Wunden gibt,
Und daß ich Wunden gut verbinden kann,"

ruft Golo aus dem Hintergrund:

„Ich möchte gleich mich hauen in den Arm."

Selbst wenn wir bedenken, daß sie ein Bedienter spricht, ist ein Wort des Hans ästhetisch nicht haltbar, das er ausruft, während er mit dem Messer auf den Juden eindringt (853): „Für's Erste wäre hier der Seitenstich!" Hier ist die Anführung des Zusammenhanges nicht nötig, da man auch ohne ihn das Triviale dieser Wendung fühlt. Tatsächlich kann hier nur das Gefühl entscheiden; einen Grund anzugeben, ist für diesen Fall sehr schwer, wenn nicht unmöglich. Es gibt gewisse Worte, die durch ihren Gefühlswert der dichterischen Sprache widersprechen. Ein sehr lehrreiches Beispiel führt Erdmann in seinem Buch „Die Bedeutung des Wortes"[81] an:

„Willst Du genau erfahren, was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Weibern an."*

Wie dieses Wort den poetischen Eindruck der Goetheschen Sentenz völlig aufheben würde, so zerstört der Ausdruck „Schwiegermutter" den der Jamben von „Herodes und Mariamne". Hier darf Meyer sehr wohl nur den betreffenden Vers anführen. Er hat auch darin recht, daß in diesem Werk triviale Wendungen besonders gehäuft sind, wenn auch zum Teil gerade die, die er anführt, nicht in Frage kommen. Joab erzählt von dem Bild des Aristobulus, das Antonius bekannt ist (189):

„Es war ihm längst durch Deine Schwiegermutter,
Durch Alexandra, die mit ihm verkehrt,
Schon zugeschickt. . . ."

* Der Singular „Weib" ist dagegen meistens poetischer als „Frau".

Digitized by Google

Auch das Wort „verkehrt“ ist unpoetisch. Außerdem ist es undenkbar, daß ein gewöhnlicher Bote von Alexandra als der Schwiegermutter des Herodes redet. Schon vorher scheint der Ausdruck nur dazu zu dienen, dem Hörer die verwandtschaftlichen Verhältnisse klarzulegen und mit der Art bekannt zu machen, wie Herodes der Mutter Mariamnens gegenübersteht (82). Noch zweimal wiederholt der König den Ausdruck (248, 623). Auf die Erzählung des Judas von der Frau, die sich nicht aus dem Feuer retten will, erwidert Herodes: „Sie wird verrückt gewesen sein!“ Zu Salome sagt er: „Nimm den Scherz nicht krumm“ (1498).[82] In einem hochtragischen Augenblick antwortet Mariamne auf Titus pathetische Mahnung (3047) mit dem Vers:

„Auf meine eig'nen Kosten nehm' ich sie.“

Das Triviale wird noch dadurch erhöht, daß ihre folgenden Worte, wie Titus' vorhergehende, wieder den pathetischen Ton aufweisen:

„Und daß es nicht des Lebens wegen war
Wenn mich der Tod des Opferthiers empörte,
Das zeige ich, ich werf' das Leben weg!“

Noch mehr wird die Stimmung gestört, wenn Joab mit der Meldung von Mariamnens Tod eintritt und darauf Titus sagt (3180):

„Sie starb. Ja wohl. Ich aber habe jetzt
Ein noch viel fürchterlicheres Geschäft...“

Wenn Siegfried meint, Kriemhild habe beim Wettkampf nur deshalb gespottet, „um mit Ehren zu verweilen“, und Kriemhild dann die Bemerkung macht: „Wie boshaft, Freund!“ (1420), so fällt dieser Ausdruck ganz aus dem naiven Stil heraus und scheint einem modernen Salonstück entnommen zu sein. Einmal hat Hebbel selbst den mangelhaften stilistischen Ausdruck zugegeben. An den Versen Siegfrieds (256):

„Als ich hier einritt, packte mich ein Grauen,
Wie ich's noch nicht empfand, so lang' ich lebe...“

fand die Fürstin Wittgenstein das Wort „packen“ zu tadeln, und Hebbel die Ausstellung „sehr begründet“, weshalb er sie beseitigen wolle (Br. VI, 223, 28). Man wird dieses Zugeständnis als eine Höflichkeit gegen die hohe Dame anzusehen haben und nicht als ein wirkliches Eingeständnis des Dichters. Denn der Ausdruck widerspricht weder dem ganzen Ton dieser Stelle, noch ist er überhaupt

ästhetisch wertlos. Dagegen ist eine andere Stelle, wo auch „packen" verwandt wird, nur allerdings in einer Bedeutung, wie sie die Helden des Nibelungenliedes noch nicht gekannt haben, eben deshalb ganz unmöglich. Als es Siegfrieds Abreise gilt, sagt Hagen zu Kriemhild (1975):

„Sei nicht gleich so bös,
Daß Du im Packen unterbrochen wirst!
Fahr ruhig fort und laß Dich gar nicht stören,
Du legst nachher den Panzer oben auf."

Hier aber haben wir nicht mehr die triviale Wendung, wenigstens nicht allein, sondern den Anachronismus. Ganz modern soll Kriemhild den Koffer ihres Gatten packen! Den Anachronismus verschmäht Hebbel ebensowenig, wie die Hyperbel, ihm hat er sogar einmal eine größere Verteidigung gewidmet. Wie die Mutter gegen die obengenannten Verse, so hat die Tochter, die Prinzessin Marie, Einspruch erhoben gegen den kurzen Monolog Siegfrieds nach seiner Brautwerbung (1057):

„So steht ein Roland da, wie ich hier stand!
Mich wundert's, daß kein Spatz in meinem Haar
Genistet hat."

Hierauf antwortet Hebbel (Br. VI, 214, 26): „Nur schwebte mir bei dieser Anspielung nicht sowohl der Held von Ronceval selbst vor, als die Rolandssäulen, die ihm zu Ehren in allen großen Deutschen Städten errichtet worden, und die sich noch später in Rolands-Figuren ... verwandelten. Den Deutschen Jüngling charakterisirte von jeher auf seiner Entwicklungsstufe ein gewisses linkisches Wesen, namentlich den Frauen gegenüber; er schrak nie im Felde vor einer Gefahr zurück und nie in Wissenschaft und Kunst vor einer großen Aufgabe, aber er zitterte vor einem blauen oder schwarzen Auge und ihn packte ein Schauder, wenn es sich um die Aufhebung eines Tuches handelte. Dieß wollte ich meinem Siegfried bei der Begegnung mit Kriemhild geben; daher seine trockenen, unter jedem anderen Gesichtspuncte unverantwortlich dürren Reden, daher im Monolog aber auch das Compliment, das er sich selbst macht. ‚Damit, werden Sie mir erwiedern, ist das Hereinziehen des Roland in eine Zeit, auf die er erst folgte, keineswegs entschuldigt.' Gewiß nicht, aber Sie treffen auch die Glocke, ja sogar den Löwen im Odenwald. Ich zähle diese Anachronismen usw. zu den kleinen Mysterien der Kranzwinderinnen, von denen behauptet wird, daß sie

Digitized by Google

ganz zuletzt noch mit unbarmherzig rauher Hand über ihre sorgfältig zu Stande gebrachte bunte Schöpfung fahren, um ihr durch den Anschein der Nachlässigkeit größere Natürlichkeit zu geben. Vielleicht habe ich aber Unrecht." Nun wird man allerdings vom stilistischen Standpunkt die Blumenglocken (1402) und den im Odenwald erlegten Löwen (2371) ruhig gelten lassen, aber eine Reihe weiterer Anachronismen, sowohl in den „Nibelungen", wie auch, aber sehr selten, in den übrigen Werken, fallen nicht unter diese Rubrik und sind wohl auch von Hebbel, trotz des obigen, ziemlich unerklärlichen „usw.", nicht als Anachronismen empfunden worden. Die Stellen, um die es sich handelt, fallen, wie die bereits oben angeführte dartut, in stilistischer Hinsicht aus dem Rahmen. Daraus leitet sich ihre rednerische Wirkung her, wie die der prosaischen Wendungen, mit denen sie übrigens häufig identisch sind. Vor allem gehören eine Reihe Fremdwörter hierher, von denen Fries bereits einzelne angeführt hat.[83] Ich nenne Judith 29, 21: „Besonders wenn man Leute, wie Dich, unter uns duldet, die mehr Viktualien im Magen als auf den Schultern tragen können." In einer von zarter Poesie überfließenden Szene sagt Siegfried zu Genoveva (185):

„Verstumme nicht! Laß mich ihn ganz und voll
Genießen, diesen köstlichen Moment!"

Und ähnlich, wenn auch nicht ganz so störend, weil der fragliche Ausdruck in einem erregten Monolog fällt, heißt es in „Herodes und Mariamne" (498):

Spricht so ein Weib in dem Moment
Wo sie den, den sie liebt, ..."

Häufig ist hier der unpoetische Anachronismus „in Person" (267):

„Doch nicht in Person den Dank
Für deine wunderbaren Perlen holen?"

832:

„Versteh mich recht! Nicht in Person,
Da kehrt sie sich wohl eher gegen mich."

2713:

„Soemus war der Mann
In eigener Person den Griff zu wagen. . . ."

Weniger unkünstlerisch wirkt diese Wendung im „Rubin" (1160):

„Der Herr der Gläubigen will heut'
In eigener Person des Rechtes pflegen. . . ."

Digitized by Google

Vor allem in den „Nibelungen“ neben den schon erwähnten (75):

„Würdest Du
Vielleicht auf die Bedingung Musikant?“

2325:

„Ein Tusch für den, der das geordnet hat.“

2876:

„Nein, die Versöhnung kam als neuer Posten
Hinzu. . . . .“

3049:

„Entfiel Dir der Kalender denn so ganz.“

3609:

„Der Vater nennt mich seinen Haus-Kalender.“[94]

3446:

„Du wirst nicht mehr
Gemahnt, der Mauthner hat sein Theil!“

3666:

„Nun laß mich aus!“ (!!)

3669:

„Ich möcht hier werben, und ich muß doch wissen,
Daß sie den Bräutigam nicht stehen läßt,
Wenn sie zum Blindekuh gerufen wird.“

Wir sehen, wie sorglos Hebbel hier verfährt. Diese Sorglosigkeit, die gar nichts mit Nachlässigkeit zu tun hat, weil sie unmittelbar in seiner dichterischen Natur wurzelt, finden wir nun auch in der vierten Erscheinungsform des Hyperbolischen wieder, in dem Witz. Den Anspiel-Witz, den Hebbel aus der komischen Darstellung ebenso verbannt wissen will, wie die Sentenz aus der ernsten,[95] verwendet er allerdings nicht. Aber eine andere Forderung, die er im Prolog zum „Diamanten“ aufstellt, hat er nicht erfüllt und gerade im „Diamanten“ nicht. Es heißt da (331):

„Ich will ihn nicht, den Bastardwitz,
Der, wie ein nachgemachter Blitz,
Aus Glas und Leder kläglich springt. . . .“

Trotzdem hat Hebbel an mehreren Stellen seines ersten Lustspiels von diesem „nachgemachten Blitz“ Gebrauch gemacht.

Bei Eintritt des Prinzen sagt Jakob zu Kilian (372, 13): „Wie nah' darf man dem gnäd'gen Herrn mit Thranstiefeln treten? Benjamin ruft aus, was schon angeführt wurde (380, 1): „Ich protestire! Ich protestire!“ Und Dr. Pfeffer antwortet: „Beschnittner Protestant, wir glauben's Dir!“ Sogar in der „Judith“ findet sich

ein solcher Witz, der tatsächlich nicht mehr ist als das, was wir einen „Kalauer“ nennen und das in einer sehr ernsten Szene. Ein Bürger sagt zum andern (33, 9):

„Du hast ja schon als ganz kleines Kind eine Jungfrau zur Mutter gemacht!“
„Was!“
„Ja! ja! Bist Du nicht der Erstgeborene?“

f) Elster tat sehr richtig daran,[86] die Hyperbel von den Tropen zu sondern, zu denen sie von der antiken Rhetorik gerechnet wurde. Denn sie entsteht keinesfalls durch eine Übertragung der Vorstellung, was allerdings auch, wie wir später sehen werden, durchaus nicht von der Metapher gelten muß. Die Hyperbel ist Ausfluß des Gefühls. Das gilt, jedenfalls soweit Hebbel in Frage kommt, auch von der Antithese. Von einer antithetischen Apperzeption kann bei Hebbel nicht geredet werden. Es ist zur Bildung der Antithese gar keine ursprüngliche Vorstellung nötig, noch vorhanden, zu der eine andere erläuternd hinzugefügt wird, sondern korrelate und konträre, sehr selten disjunkte Begriffe werden zueinander in Beziehung gesetzt, um ein Gefühl möglichst eindringlich durch die Sprache zu versinnlichen. Wie die Hyperbel, entspringt auch die Antithese dem rednerischen Drang unseres Dichters; auch sie trägt also zu ihrem Teil dazu bei, die rednerische Einheit des Ganzen herauszuarbeiten, ja, in der rhetorischen Figur der Antithese kann man so recht eigentlich ein Symbol für die innere Form der Hebbelschen Tragödie erblicken, was nach dem über jene bemerkte keiner besonderen Erläuterung mehr bedarf.

Die Tatsache, daß bei der Bildung der Antithese nicht immer von einer apperzeptiven Tätigkeit die Rede sein kann, muß doch vorsichtig machen und jedenfalls verhindern, daß man sie allgemein auf jene zurückführt. Elster tut dies trotzdem,[87] obgleich das erste Beispiel, das er anführt, das Gegenteil bezeugt. Denn dem Wort Domingos zu Anfang des „Don Carlos“: „Wo alles liebt, kann Karl allein nicht hassen“, liegt gar keine Vorstellung zugrunde, es ist vielmehr eine scharf zugespitzte und rhetorische sprachliche Symbolisierung des Erstaunens (eines Gefühls), das der Beichtvater Philipps zur Schau trägt, als er hört, wie der Infant von seiner Mutter redet. Und dieses Beispiel ist typisch für die übrigen, die Elster aus Schillers Werken anführt:[88] nur ein

Digitized by Google

einziges scheint auf eine Vorstellung zurückzugehen. Indessen, es scheint auch nur so; denn die Stelle aus Tells großem Monolog:

„Hier geht
... der düstre Räuber und der heitre Spielmann ...“

fließt sicherlich auch aus dem antithetisch gestimmten Gefühlsleben des Dichters, weil die Begriffe des „düstern“ Räubers und des „heitern“ Spielmanns und ihre Beziehung zueinander so sehr Allgemeingut, so sehr durch die Tradition Bestandteile eben unseres Gefühlslebens und seiner diesbezüglichen sprachlichen Ausprägung geworden sind, daß zu ihrer Gestaltung ein apperzeptiver Vorgang nicht nötig ist. Ob er überhaupt statt hat, kann allein durch eine umfangreiche Untersuchung dargetan werden, die alle unsere großen Dichter gleichermaßen berücksichtigt. Darauf hinzuweisen, war der Zweck dieser kurzen Abschweifung.

Schon als wir eine besondere Form der Antithese besprachen, den Chiasmus, haben wir darauf hingewiesen, inwiefern sie in der Natur Hebbels wurzelt. Wir können uns daher jetzt darauf beschränken, sie durch Beispiele zu belegen und ihre Wirkung darzustellen. Sie ist in den Werken der ersten Periode zahlreicher vertreten, als in den der zweiten und in jener nimmt wiederum die „Judith“ eine bevorzugte Stellung ein, ein sehr natürlicher Sachverhalt, da jener früher dargestellte innere Zustand Hebbels, der die Antithese bedingt, in seiner ersten dramatischen Schaffenszeit am ausgeprägtesten war. Daß jene wirklich auf den inneren Zustand des Dichters zurückgeht, wird auch noch durch den „Mirandola“ bezeugt. Hier ist sie nur selten, während sie doch gerade in dem so stark von Schiller beeinflußten Fragment häufig vorkommen müßte. Denn Schillers Dramen sind doch überaus reich an Antithesen. Zur Zeit des „Mirandola“ war aber eben in Hebbel noch nichts vorhanden, das dem Antithetischen der Schillerschen Diktion hätte entgegenkommen können. Disjunkte Begriffe verbinden sich in der „Judith“ nicht zur Antithese. Dies geschieht bei Hebbel überhaupt sehr selten, so im „Gyges“, in den Versen (631):

„Und jetzt noch schauert's durch die Seele mir,
Als hätt' ich eine Missetat begangen,
Für die der Lippe zwar ein Name fehlt,
Doch dem Gewissen die Empfindung nicht.“

Weder Lippe und Gewissen einerseits noch Name und Empfindung andererseits stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander, wie

Digitized by Google

dies bei den korrelaten und den konträren Begriffen der Fall ist,[89] die im allgemeinen die Hebbelsche Antithese hervorbringen. Fast alle großen Affekte versinnlicht sie. Judiths Erbitterung (27, 29) und Vaterlandsliebe (52, 32, 55, 21), die Bewunderung der Bürger für sie (42, 2) und Holofernes' Selbstbewußtsein (im wörtlichsten Sinn!), wenn er zu Judith sagt (53, 24): „Ich bin bestimmt, Wunden zu schlagen, Du, Wunden zu heilen." Ritter Tristans Resignation (1294) und Dankbarkeit (1356), die sittliche Hoheit der Pfalzgräfin (1569), wie die Liebesraserei Golos (1442). Die Liebesleidenschaft hat die Antithese überhaupt häufig wiederzugeben, so „Julia" 188, 3, und namentlich in der „Agnes Bernauer" (191, 4, 222, 18), vor allem, wenn Albrecht bekennt (187, 24): „Ja, Agnes, wenn ich bei Gott aufhören soll, muß ich bei Dir anfangen . . ." Zur Charakterisierung nicht des Redenden, sondern einer dritten Person dient die Antithese im „Demetrius", wo von dem Helden gesagt wird (20):

„Er hat die Art, die manchem König fehlt,
Den Mantel gleich so feierlich zu falten
Daß er die Stirn nicht erst zu falten braucht" (disjunkt),

und etwas später von dem Kinde (82):

„Und betteln konnte er in sieben Sprachen,
Ob auch in einer beten, weiß ich nicht."

Auch niedere Zuständlichkeiten eines Individuums hebt die Antithese hervor. Die zynische Gewissenlosigkeit des Ambrosio zeigt sich in der Antwort, die er seinem Kameraden auf die Frage gibt, wie es Räubern und Mördern wohl zumute sei (189):

„Sie fühlen, daß sie satt sind, wenn sie aßen,
Und daß sie hungern, wenn die Speise fehlte",

und die Frechheit Hakams erhellt aus der Antithese (112):

„Mit jeder Straße eine neue Welt!
Wenn man in einer mit dem Bambusrohr
Als Dieb gebläut wird, kann man in der andern
Trotzdem für einen halben Heilgen gelten."

Mit dem Parallelismus zum Ausdruck der Erregung verbindet sich die Antithese in folgender Stelle aus den „Nibelungen": Rüdeger sagt zu Kriemhild (3255):

„Unselig sind die Worte, die Du redest —"

Diese antwortet:

„Unsel'ger noch die Taten, die ich sah."

Digitized by Google

Hier haben wir auch ein Beispiel für die durch ganze Sätze gebildete Antithese (4533):

> „Er flucht Dir, doch er stellt sich vor Dich hin,
> Er tritt Dir mit der Ferse auf die Zehen,
> Und fängt zugleich die Speere für Dich auf."

Daß HEBBEL auch gelegentlich in der Antithese das Wort ergreift, ohne an die Natur seiner Gestalten zu denken, zeigt die bitter sarkastische Bemerkung Barbaras (329, 23): „Du warst im Schwören immer ein Türk, aber im Halten bist Du ein frommer Christ."

g) In dem antithetischen Gepräge des Stils offenbart sich die Verwandtschaft HEBBELS mit SCHILLER ebenfalls. Die Rhetorik ist auch hier das innere Band, das sie miteinander verbindet. Fragen wir nun, wie es sich bei HEBBEL mit jener stilistischen Figur verhält, die SCHILLER vor allem die Bezeichnung eines pathetischen Redners eingetragen hat, mit der Sentenz.

Sehr hübsch hat JEAN PAUL die SCHILLERschen Sentenzen „kleine Selbstchöre" genannt.[90] In der Tat sind die allgemeinen Gedanken, die sich in so reicher Anzahl bei SCHILLER finden, oft nur Einfälle des Dichters, die weder dem Charakter der Person, die sie äußert, noch ihrer Sprache angepaßt, also nicht individualisiert sind. Niemand hat sich, wie schon flüchtig erwähnt, gegen SCHILLERS Sentenzen mit so großer Heftigkeit gewandt als OTTO LUDWIG, der den Unterschied zwischen seinem Gott SHAKESPEARE, der ihm zum Götzen wurde, und SCHILLER kurzerhand dahin definiert, daß jener die künstlerische Wirkung durch Individualisieren des Dialogs hervorbringt, dieser durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffekte.[91] SCHILLER, so sagt er,[92] „mag nicht, daß eine seiner Reflexionen verloren gehen solle, sie stehen in seiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei SHAKESPEARE das Tiefsinnigste nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. . . . SCHILLER läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eignen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stilisieren, die SHAKESPEARES sprechen die ungelernte Kunst der Natur. . . . SCHILLER ist es darum zu tun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Citat sogleich in den gebildeten Verkehr als geprägte Münze in Umlauf kommen kann."

Neigt HEBBEL mehr nach SHAKESPEARES oder nach SCHILLERS

Digitized by Google

Seite? Vor allen Dingen muß einmal überhaupt betont werden, daß sich Sentenzen in beträchtlicher Anzahl bei ihm finden. Denn im allgemeinen ist man der Ansicht JOH. KRUMMS,[93] daß in HEBBELS Drama „fast gar nicht eigentliche Sentenzen“ vorkommen. Diese Ausdrucksweise ist ja nun allerdings denkbar unbestimmt und bezeugt dadurch die innere Unsicherheit des Verfassers, die auch sehr berechtigt ist. Richtig ist, daß sich HEBBEL von solchen Sentenzen fern hält, „die etwa die Summe des Dramas zögen“. Dafür, daß er dies ganz bewußt tat, hätte KRUMM ein eindringliches Beispiel anführen können. In „Herodes und Mariamne“ hat HEBBEL die schon zitierten Verse W. II, 368 gestrichen, weil sie den Grundgedanken der Tragödie enthalten.[94] Sonst aber verschmäht er, von seinem ersten dramatischen Versuch an, die Sentenz keineswegs; mußte doch gerade er, der eine durch und durch ethische Persönlichkeit war, besonders stark zu ihrem Gebrauch hingetrieben werden. Wenn man dies bisher übersehen hat, so liegt der Grund jedenfalls darin, daß man des Dichters theoretische Ansichten ohne weiteres auf seine Praxis übertrug und seine Werke nicht erst daraufhin prüfte, ob sie auch in allen Punkten mit den ästhetischen Prinzipien ihres Schöpfers übereinstimmten und außerdem darin, daß man in der Sentenz, durch HEBBELS theoretische Äußerungen beeinflußt, von vornherein etwas Unkünstlerisches sah. Theoretisch hat HEBBEL sich, wie gegen die schöne Sprache, auch verschiedentlich gegen die Sentenz gewandt. Das Vorwort zur „Maria Magdalene“ schließt mit der Aufforderung, bei dem bürgerlichen Trauerspiel nicht zu fragen „nach der sogenannten blühenden Diction, diesem jammervollen bunten Kattun . . ., oder nach der Zahl der hübschen Bilder, der Prachtsentenzen und Beschreibungen, und anderen Unter-Schönheiten, an denen arm zu sein, die erste Folge des Reichthums ist“ (W. XI, 64, 30). Im Tagebuch notiert er einmal (Tb. II, 2786): „Sowenig das abgezapfte Blut der Mensch ist, sowenig ist der auf Sentenzen gezogene Gedanken-Gehalt das Gedicht.“ Vor allem ist hier der Stelle aus seiner Besprechung von „SCHILLERS Briefwechsel mit KÖRNER“ zu gedenken, die sich, ganz ähnlich wie bei LUDWIG, unmittelbar gegen SCHILLER und gegen die ästhetische Unbildung des Publikums richtet (W. XI, 137, 21): „Wenn SCHILLER z. B. als dramatischer Dichter, statt seiner bekannten Vorliebe einen unbesiegbaren Widerwillen gegen alles Sentenzenwesen gehabt und hinreichendes Gestaltungsvermögen besessen hätte, um den Ausfall, der dadurch in der Oeconomie seiner Stücke entstanden wäre, zu decken, was

Digitized by Google

würde, seiner Nation gegenüber, die Folge davon gewesen sein? So gewiß er dann vor dem höchsten Forum der Aesthetik ganz anders bestehen würde, wie jetzt, ebenso gewiß würde er drei Vierteile seines großen Publikums verloren haben, denn der Deutsche kann und will nun einmal in den Charakteren eines Dramas nicht eine Art von höherem Alphabet erblicken, aus dem er sich das Losungswort selbst zusammensetzen soll; ihm ist eine Figur, der kein Zettel aus dem Munde hängt, sogleich eine räthselhafte, und er wird nie befriedigt, wenn der Poet sich herausnimmt, die Kunst befriedigen zu wollen."

Diese zuletzt angeführten Sätze sind eine versteckte Selbstverteidigung, zu der HEBBEL auch ein volles Recht besaß. Denn so sicher er von der Sentenz Gebrauch macht, so sicher ist die seine doch auch etwas ganz Anderes als die SCHILLERS. Sein theoretischer Feldzug gegen die Sentenz erlaubt keinen Rückschluß auf seine Werke; aber man darf noch weniger in den allgemeinen Gedanken seiner Dramen etwas ästhetisch Minderwertiges erblicken, wie man überhaupt die Sentenz ohne weiteres nicht als etwas der Poesie Widersprechendes ansehen darf. Nur wenn sie Alleingedanke des Dichters ist, wenn sie, was von ihr genau so wenig, wie von der Reflexion gelten darf, nicht aus Charakter und Stimmung des Redenden hervorgeht, ist sie künstlerisch wertlos. Das ist bei HEBBEL nur in sehr geringem Maß der Fall. Wie bei SHAKESPEARE ist bei ihm eine ganz allgemeine Sentenz doch zugleich individuelle Äußerung einer Persönlichkeit, selbst dann, wenn auch die sprachliche Form einen ganz allgemeinen Anstrich hat.

Wie bei KLEIST,[95] so finden sich auch gelegentlich bei HEBBEL, aber selten, volkstümliche allgemeine Sätze, die von den Personen auch als solche ausgesprochen werden. In der „Schauspielerin" wird ein solcher geradezu als Sprichwort angeführt und zwar von einer Persönlichkeit, die dem niederen Volk angehört, das ja gern solche allgemeine Wahrheiten im Munde führt, um mit ihnen Eindruck zu machen. Der Diener Caspar sagt (162, 5):

> „Freilich heißt es im Sprichwort: Sage mir, mit wem Du verkehrst, so will ich Dir sagen, wer Du bist. . . ."

In diesem Fragment wird auch noch an einer anderen Stelle ein Individuum dadurch charakterisiert, daß es ein bereits bekanntes Wort zitiert. Nur ist es hier kein sprichwörtlicher Ausspruch, sondern ein Dichterwort. Eduard stürzt mit dem Ausruf in Eugeniens Zimmer (168, 16):

Digitized by Google

„Endlich! Endlich! O, nun ist alles wieder gut! Alles!“

Und jene hat recht, darauf zu erwidern: „Don Carlos! Doch wo ist Marquis Posa?“; denn tatsächlich erinnert Eduards Frohlocken an das des spanischen Infanten, als er den Jugendfreund erblickt. Was Hebbel mit dieser Art von Zitat beabsichtigt, ist klar: sie soll die innere Verlogenheit eines Menschen aufdecken, der keiner wirklich großen Empfindung fähig ist und der sich daher den Ausdruck der Leidenschaft, die er selbst nicht besitzt, von anderen borgen muß, um jene wenigstens vortäuschen zu können.

Caspar Bernauer begleitet das verliebte Wesen des alten Gecken Knippeldollinger mit dem Sprichwort (147, 18):

„Alter schützt vor Thorheit nicht!“

und Lesbia meint (839):

„Die Freiheit, sagt man, ist ein hohes Gut.“

Durch das „sagt man“ wird vermieden, daß auch die Sklavin allgemeine Wahrheit ausspricht. Kriemhild, die Unerfahrene, von der Liebe noch Unberührte, kann von dieser nichts Eigenes aussagen, nur das, was sie über sie von anderen vernommen hat (268):

„Ich hörte stets, daß Liebe kurze Lust
Und langes Leid zu bringen pflegt. . . .“

Hagen sagt (3450):

„Ich seh's jetzt: Lügen haben kurze Beine. . . .“

Demetrius meint wohl mehr wegen des Iambus, als aus der Absicht Hebbels heraus, einen allgemeinen Gedanken zu individualisieren (2384):

„Man sagt, wer graue Haare trägt,
Dem hängt auch Spinngewebe vor den Augen.“

Schon gelegentlich der Würdigung der Rhetorik haben wir Hebbels Ausspruch angeführt (W. XII, 288, 11), daß die dramatischen Reden nur soweit Wert haben, als sie das notwendige Produkt der Organismen sind. Zu diesen dramatischen Reden sind auch die Sentenzen zu rechnen. Sie haben nur dann poetische Berechtigung, wenn sie sich ungezwungen aus dem dramatischen Augenblick ergeben. Im Allgemeinen trifft dies, wie bereits hervorgehoben, auf die Hebbelschen zu. Doch finden sich auch einige, die nicht im Charakter des Redenden begründet sind und die nicht aus der augenblicklichen Situation fließen. Wenn Genoveva sagt (146):

Digitized by Google

„Ich bin ein Weib. Ein Weib verhüllt den Schmerz,
Denn er ist häßlich und befleckt die Welt.
Ich bin ein Mensch. Nicht jammern darf ein Mensch,
Seitdem am Kreuz der Heiland stumm verblich,“

so läßt sich gerade an diesem Beispiel der Unterschied zwischen der künstlerisch berechtigten und nicht berechtigten Sentenz aufzeigen. Der zweite Gedanke ist einer Genoveva, die ganz in Gott aufgeht, durchaus angemessen; außerdem fließt er ungezwungen aus dem Moment: der Abschied von Siegfried würde Genoveva zur Klage berechtigen, wenn eben nicht seit Christus' stummem Kreuzestod kein Mensch mehr Anspruch auf eine laute Äußerung des Leidens erheben dürfte. Der erste Gedanke ist nur ein Erzeugnis der dialektischen Phantasie Hebbels und als Gedanke der Pfalzgräfin unmöglich. Daß das Weib den Schmerz nicht zeigen soll, weil er häßlich ist, ist eine Überlegung, die einer verkrüppelten Ästhetennatur ansteht, niemals aber einer Frau, die in ihrer Burg sogar einen Tollen duldet, der doch gewiß abstoßend wirkt. Ein Weib, das so ganz Barmherzigkeit ist, wie Genoveva, sieht im Schmerz nicht etwas, das die Welt befleckt, sondern sie schaut nur den leidenden Menschen, dem sie Linderung bringen kann. Deshalb ist es auch unmöglich, daß sie jemals an sich selbst die Forderung stellen könnte, den Schmerz zu verhüllen, weil er häßlich ist. Die Frage zu erörtern, ob etwa Hebbel dieser Ansicht ist, wäre natürlich, abgesehen davon, daß es schwierig ist, dafür oder dagegen sprechende Kriterien herbeizuschaffen, ganz verfehlt, da es überhaupt nicht darauf ankommt, ob seine Sentenzen von ihm selbst zu jeder Zeit anerkannte Wahrheiten darstellen, wenn sich auch gelegentlich der Beweis dafür erbringen läßt. Denn es ist ja eine bekannte Erscheinung, daß sich in den Werken eines und desselben Dichters, ja in ein und demselben Werk, Sentenzen finden, die einander widersprechen. Man wird dagegen allerdings einwenden wollen, daß die Art von Sentenzen, die wir jetzt besprechen, doch schon persönliche Überzeugungen des Dichters sein müssen; denn stehen sie nur um ihrer selbst willen da, sind sie nicht das Produkt der augenblicklichen Stimmung des Redenden, so müssen sie schon ganz die individuellen Ansichten Hebbels sein. Dies braucht indessen durchaus nicht immer zuzutreffen, wenn es uns auch so den Eindruck macht. Durch irgendwelche Vorgänge in der Phantasie, die aufzudecken uns nicht möglich ist, äußert Hebbel aus der Natur der dramatischen Persönlichkeit heraus Dinge, die eben dieser

Digitized by Google

Natur widersprechen. Dadurch wird in uns der Eindruck erweckt, daß hier der Dichter allein das Wort ergreift. Natürlich ist der andere Fall, daß Prachtsentenzen um ihrer selbst willen hingesetzt werden, auch denkbar. Aber auf die Gründe für die augenblicklich besprochene Sentenz kommt es ja gar nicht an, um so weniger, als sie sich meistens doch nicht feststellen lassen, sondern nur auf ihre Wirkung. In der „Genoveva" gehören noch zu den allein als Gedanken des Dichters erscheinenden Sentenzen die folgenden Verse Konrads und Caspars. Hans fordert Konrad auf (1868):

„Trinke mit
Von meinem Wein, und iß von meinem Brot!",

worauf Konrad antwortet:

„Das thu ich gern. Wer mir zu leben giebt,
Der zeigt mir, daß er mir das Leben gönnt,"

und Caspar macht dazu die Bemerkung:

„Das ist der Grund, weshalb man trinken muß,
Wenn man entzweit war, und sich dann versöhnt."

Es entspricht doch nicht gerade dem Charakter von Dienern, über Vorgänge, die ihnen doch alltäglich erscheinen müssen, zu reflektieren und den Reflexionen dann noch eine ganz allgemeine Form zu geben, was wenigstens Caspar tut, während das „mir" des Konrad immerhin etwas mehr in Beziehung zu dem Augenblick steht. Noch unwahrscheinlicher wirkt das „Citat" des Hans (3272):

„Unmöglichkeit ist stets Entschuldigung,"

besonders durch die pathetische Art, wie es auf eine entsetzlich rohe Bemerkung hin geäußert wird.

Diese Art von Sentenzen bleibt auf die „Genoveva" beschränkt; die immerhin beträchtliche Anzahl der übrigen Sentenzen ist in der angegebenen Weise poetisch begründet. Wir wenden uns zunächst zu den sprachlich individualisierten, bei denen wir auf den Nachweis der künstlerischen Berechtigung verzichten können, einmal darum, weil für diese in der individuellen Ausprägung zum mindesten ein äußeres Zeugnis liegt, dann aber auch, um uns nicht zu wiederholen, da dieser Nachweis bei den stilistisch allgemein gehaltenen Sentenzen geführt werden soll.

In den „Dithmarschen" wird eine Sentenz dadurch individuell gestaltet, daß sie der Redende einem anderen in den Mund legt, von dem er spricht (74, 28):

Digitized by Google

„Mein Vater sagte: Ein Mann weint nur Nachts."

Im Gegensatz dazu ist ein ähnliches, später fallendes Wort allgemein gehalten (76, 18):

„Ein Mann wird aus Stolz auf der Stelle gesund, wenn ein Lumpenhund den Arzt machen will."

Balthasar sagt mit Beziehung auf sich (501):

„Ich haß den Menschen, der sich selbst nicht liebt"

und kennzeichnet sich dadurch als Lumpen; denn dieser Haß ist die Grundeigenschaft aller gemeinen Naturen. Sehr schön individualisiert ist auch die in den Worten des Pfalzgrafen enthaltene Sentenz (3529):[96]

„Ich tadle mich. Wer eine solche Tat
Befiehlt, der muß sie auch mit eigner Hand
Vollzieh'n. Wem Gott die Kraft dazu versagt,
Dem zeigt er an, daß er den Spruch verwirkt."

Es heißt nicht allgemein: „Wer große Dinge befiehlt usw.", vielmehr hält sich Siegfried ganz an die bestimmte Tat, die er befohlen. Klara ruft aus (59, 32):

„O ich weiß, daß man Sünde mit Sünde nicht büßt!",

ein Gedanke, auf dem Ibsens „Klein-Eyolf" gegründet ist. Ambrosio meint (201):

„Ich glaube, daß ich thun darf, was ich kann,"

nicht etwa: und was man kann, das darf man tun. An Bartholino sind seine Worte gerichtet, die, losgelöst aus dem Zusammenhang, als allgemeine Sentenz erscheinen (352):

„Wenn Dir's am Strick fehlt, Einen aufzuknüpfen,
So zupf' ihm aus dem eig'nen Mund den Hanf."

In „Herodes und Mariamne", wo, wie wir sehen werden, eine Reihe bedeutsamer auch sprachlich allgemeiner Gedanken vorkommen, sagt der König (1863):

„Und eine Liebe, die das Leben höher,
Als den Geliebten schätzt, ist mir ein Nichts,"

ein Vers, in dem das „mir" die Individualisierung des allgemeinen Satzes hervorbringt. Im „Rubin" sagt der Kadi (352):

„Ich hätt' erwägen sollen, daß die Äpfel
Gewöhnlich roth sind, wenn der Wurm sie stach!"

Digitized by Google

In der „Agnes Bernauer" heißt es (175, 16):

> „... Du hast Recht, das Schelten ist für die Weiber, das Bessermachen für die Männer."

Wenn Preising bekennt, daß das Gerücht sehr weit geht, und Herzog Ernst darauf erwidert (180, 12):

> „Das Gerücht hat tausend Zungen, und nur mit einer spricht es die Wahrheit,"

so empfindet man dies ganz als eine Antwort, die sich ungezwungen aus dem Dialog ergibt. Rhodope sagt zu Kandaules, als er im Bewußtsein seiner Schuld allzusehr den liebenden Gatten herauskehrt (973):

> „Halt ein! Das klingt zu süß und macht mir bang,
> Denn meine Amme sagte: wenn der Mann
> Sich allzuzärtlich seinem Weibe nähert,
> So hat er im geheimen sie gekränkt."

Als eigene Ansicht dürfte die Königin diese allgemeine Wahrheit nicht äußern; denn sie, die, außer Kandaules, nie ein Mann erblickt hat (436), kann die dazu notwendig vorauszusetzende Erfahrung nicht besitzen. Aus des Sklaven Thoas Mund vernehmen wir eine Sentenz in folgender Fassung (1644):

> „Doch wackre Männer kamen schon zu mir
> Und fragten mich um Rath und als ich stutzte,
> Da sagten sie: der schlichtste alte Mann,
> Der siebzig Jahre zählt und seine Sinne
> Behielt, versteht von manchen Dingen mehr,
> Als selbst der Klügste, der noch Jüngling ist."

Im „Demetrius" wird zweimal ein allgemeiner Gedanke dadurch individualisiert, daß er durch eine Anrede eingeleitet wird. So sagt Boris (759):

> „Denn Ihr wißt,
> Wie schwer ich mich entschloß, die Last der Krone
> Zu übernehmen, die nur den nicht drückt,
> Dem's an Verstand gebricht, um sie zu fühlen
> Und an Gewissen, ihr genug zu thun,"

und der Woiwode wendet sich an Demetrius mit den Worten (1218):

> „Mein Czar, kein Ding auf Erden ist so schlecht,
> Daß es nicht irgendwo unschätzbar wäre,
> Ja, unersetzlich, wie das Edelste,"

ein Gegenstück zu der stilistisch allgemein gehaltenen Sentenz, mit welcher der erste Akt eröffnet wird (628):

Digitized by Google

„Man kann von Menschen gar so schlecht nicht denken,
Daß man nicht eines Tags sich sagen müßte:
Du dachtest noch zu gut.“

Diese Verse leiten zu der letzten und wichtigsten Art der Sentenzen über, den auch sprachlich in allgemeiner Form gehaltenen. Wir wenden uns zunächst zu denen von „Herodes und Mariamne“, die zwar nicht der Zahl, wohl aber der Bedeutung nach an erster Stelle stehen, weil ihre innere Berechtigung besonders klar auf der Hand liegt. Mariamne sagt (465):

„Man stellt auf Thaten keinen Schuldschein aus,
Viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer,
Wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, sie bringen,
Doch nie die Liebe sie verlangen kann!“

Durch das „ich fühls“ ist zwar ein individuelles Moment in die Sentenz hineingekommen, aber der erste Teil ist ganz allgemein gehalten. Und gerade diese Allgemeinheit gibt den Worten der Königin einen bedeutsamen Nachdruck. Wir werden von dem Dichter in Form einer allgemeinen Wahrheit rednerisch darauf hingewiesen, worauf es vor allem ankommt, auf das Wesen Mariamnens. Denn aus ihrer Natur muß die Sentenz begriffen werden; sie fühlt sich durch ein Ansinnen verletzt, das ihr eigenstes Sein nicht achtet. Der daraus hervorgehende Affekt legt ihr die pathetischen Worte auf die Lippen, pathetisch durch die Form der Sentenz, die eben im Affekt begründet und durch ihn künstlerisch berechtigt ist. Genau so verhält es sich mit Mariamnens Versen im dritten Akt. Zunächst bezieht sie sich allein auf die Person ihres Gemahls (1875):

„Herodes, mäß'ge Dich! Du hast vielleicht
Gerade jetzt Dein Schicksal in den Händen
Und kannst es wenden, wie es Dir gefällt!“

Dann aber wird sie von der Gewalt des Augenblicks ergriffen, denn sie fühlt, daß es sich jetzt entscheiden wird, ob Herodes noch ein Anrecht auf ihre Liebe hat oder nicht und die hierdurch hervorgerufene Erregung wirkt sich in der sprachlichen Form der Sentenz aus, die nicht willkürlich hingesetzt ist, sondern mit vollem Bewußtsein von der Redenden an den Partner im Dialog gerichtet wird:

„Für jeden Menschen kommt der Augenblick,
In dem der Lenker seines Sterns ihm selbst
Die Zügel übergiebt. Nur das ist schlimm,
Daß er den Augenblick nicht kennt, daß jeder
Es sein kann, der vorüber rollt!“

Digitized by Google

Mariamne ist überhaupt die Einzige, die mit Sentenzen versehen ist. Und immer sind sie Ausfluß des Affektes, aber nicht immer desselben. Als sie auf dem Fest, das sie gibt, von ihrer Mutter daran erinnert wird, sich das Leben zu sichern, meint sie bitter (2391):

> „Das Leben! Freilich! Das muß man sich sichern!
> Der Schmerz hat keinen Stachel ohne das,“

Worte, die sich ungezwungen aus ihrem seelischen Zustand ergeben, ebenso wie die zu Titus geäußerten, als dieser von ihr verlangt, sie solle ihm sein Gelöbnis zurückgeben, den wahren Sachverhalt bis zu ihrem Tode zu verschweigen (3063):

> „Und wenn Du's brächest,
> Du würdest Nichts mehr ändern. Sterben kann
> Ein Mensch den Andern lassen; fort zu leben
> Zwingt auch der Mächtigste den Schwächsten nicht.“

Aber auch die stolze Herrscherin Mariamne enthüllt sich uns durch die Sentenz und wieder ganz aus dem Augenblick heraus. Joseph erzählt von einer Königin, die sich mit allen ihren Feinden versöhnte, als sie den Thron bestieg. Mariamne erwidert darauf (1172):

> „Das find' ich kläglich! Wozu einen Zepter,
> Wenn nicht um Haß und Liebe zu befried'gen?
> Die Fliege zu verscheuchen g'nügt ein Zweig!“

Die Neigung zur Sentenz hatte Hebbel schon von Anbeginn seiner dramatischen Tätigkeit. Demgemäß finden sich auch im „Mirandola“ eine Reihe allgemeiner Gedanken und man muß sagen, daß sie auch hier schon nicht den Eindruck des zum Schmuck hingesetzten hinterlassen, vielmehr als natürliche Bestandteile des Dialogs erscheinen. Dies ist ein Beweis dafür, daß sie zum mindesten nicht ausschließlich auf den Einfluß Schillers zurückzuführen sind, dessen Sentenzenreichtum allerdings dem angehenden Dramatiker in die Augen gestochen haben wird. Jedenfalls aber kam schon zur Zeit der Abfassung des „Mirandola“ diesem hervortretenden Zug Schillers in Hebbel selbst etwas entgegen. Ich führe einige Beispiele an (8, 5):

> „O, Geschäfte, Geschäfte — — Ja, war's nicht so? Geschäfte riefen ihn ab. Die Männer können noch mehr zu einer Zeit als lieben.“

10, 23:

> „Wenn Du einst auch so liebst, und einst auch solch einen Augenblick empfindest, Freund, dann antworte mir. Nur die Liebe kann die Liebe beurtheilen.“

Digitized by Google

11, 6:

Das Herz des Edlen kann nichts halb, kann nichts halb hoffen, wünschen, besitzen."

Flamina sagt 12, 32 zu Gomatzina:

„Aber ich, edelmüthiger Mann, ich bin Ihnen mehr schuldig, als Sie vielleicht wissen — — Sie retteten meinem Mirandola das Leben ...."

und jener antwortet:

„O, hören wir davon auf. Pflichterfüllen heißt nicht edel sein."

18, 31:

„O, kleine Seelen, denen gleich schwindelt, wenn einmal ein kräftiger Hauch sie hinaufführen mögte auf die Höhen der Menschheit! O, wohl ist es wahr — hätte der Wurm auch des Adlers Flügel — — er bliebe dennoch liegen im Staube!"

Für die Sentenzen der „Judith" ist ein Nachweis ihrer poetischen Berechtigung nicht notwendig, da sie in den Reflexionen enthalten sind, für die jener schon erbracht wurde (19, 10):

„Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann."

28, 8:

„Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held sei."

28, 24:

„Der Schütz, welcher frägt, wie er schießen soll, wird nicht treffen."

36, 19:

„Was gegen die Natur ist, das ist gegen Gott."

47, 8:

„Wer sich aus der Welt wegdenken und seinen Ersatzmann nennen kann, der gehört nicht mehr hinein."

69, 1:

„Ein Mädchen ist ein thörichtes Wesen, das vor seinen eigenen Träumen zittert, weil ein Traum es tödtlich verletzen kann, und das doch nur von der Hoffnung lebt, nicht ewig ein Mädchen zu bleiben."

Aus den „Ditmarschen" sei angeführt (91, 1):

„Wer Alles hat, hat Nichts."

Wie in der „Judith" und in „Herodes und Mariamne", so sind auch in der „Genoveva" die Sentenzen ganz aus dem Augenblick geboren. Siegfried sagt von Genoveva (152):

Digitized by Google

„Mir deucht, ich thu' in's Allerheiligste
Mit aufgeschlossnen Augen einen Blick."

Aber mit der Erkenntnis, daß er erst jetzt, wo er sich zum ersten Male von ihr trennt, vollen Einblick in ihre Seele erhält, tritt plötzlich der Gedanke in sein Bewußtsein, daß der Mann überhaupt nicht imstande ist, das Wesen des Weibes zu erfassen. Und dieser Gedanke packt ihn so mächtig, wird so sehr zu einem augenblicklichen Erlebnis, daß er ihm allgemeine Worte leihen muß (154):

„Dies fehlt dem Mann noch, wenn ihm Nichts mehr fehlt,
Daß er das Weib nicht kennt, so wie sie ist."

Ebenso sind Golos Worte (832): „Nur weil es Edelsteine giebt und Gold, Giebts Räuber", seiner von Genovevas Schönheit erregten Leidenschaft entflossen und darum poetisch berechtigt. Auch die Sentenzen der alten Margaretha bringt der Dialog zwanglos mit sich, aber nicht der Affekt ist die treibende Kraft, sondern der Zynismus des Menschen, der, weil er selbst schlecht ist, auch alle andern für verworfen hält. So sagt die alte Hexe, um ihrer Schwester klar zu machen, daß auch Genovevas Reinheit die Probe nicht bestehen wird (1136):

„Die Tugend ist ganz wie ein anderer Staat,
In den der eitle Mensch sich spreizend hüllt;
Beflecke ihn: der Träger wirft ihn weg."

Und dann das so wahre Wort, das sie nur zur Anreizung verabscheuungswürdiger Tat im Munde führt, das Wort, das von dem Höchsten sagt (1690):

„Er reichte Keiner noch die Palme dar,
Die er zuvor in Flammen nicht geprüft."

Es seien dann noch folgende Sentenzen genannt (1534):

„Die Rose sagt's nicht selbst, wenn sie ihr Feind
Entzückt betrachtet, daß sie morgen welkt,
Sie weiß es, daß er dann schon heut sie pflückt."

2385:[97]

„Was einem Weibe möglich ist, wer hat's
Erforscht!"

3348:

„Gott lenkt den Trieb des Thieres, wie er will,
Doch nicht des Menschen widerspenstig Herz."

Weggefallenes 141:

Digitized by Google

„Was Einer werden kann,
Das ist er schon, zum Wenigsten vor Gott,
Und Alles das, was in der Wurzel steckt,
Muß auch heraus, und stirbt nur in der Frucht."

Es gibt allerdings zu denken, daß HEBBEL diese wichtige Sentenz wegstrich. Das Fragment „Fiat justitia et pereat mundus" schließt mit dem allgemeinen Gedanken (68):

„Verachten soll man keinen Feind, ein Wicht
Thut das von hinten, was ein Held von vorn,
Und einem ehrlos feigen Stoße folgt
Der Tod so gut, wie einem Meisterstreich."

Die Sentenzen Meister Antons bringt sein verzweiflungsvoller, erregter Zustand hervor, sie ergeben sich ebenfalls mit Selbstverständlichkeit aus dem Gespräch (37, 6):

Meister Anton: Willst Du wieder nicht essen?
Klara: Vater, ich bin satt.
Meister Anton: Von Nichts?
Klara: Ich aß schon in der Küche.
Meister Anton: Wer keinen Appetit hat, der hat kein gut Gewissen! *

Und etwas später sagt er (37, 18):

„Roth soll man aussehen, wenn man jung ist!",

während Karls Ärger über Klaras langes Ausbleiben sich ungekünstelt in den Worten Luft macht (63, 13):

„Du solltest auch nur nicht soviel küssen! Wo sich vier rothe Lippen zusammenbacken, da ist dem Teufel eine Brücke gebaut!"

Albertos Worte in der „Julia" (135, 21):

„Es ist nun einmal das Schicksal des Menschen, daß man ihn wegen Eigenschaften verehrt und anbetet, verabscheut und haßt, die er gar nicht besitzt, die ihm von Andern nur geliehen werden"

ergeben sich aus der Situation. Aus dem Vorhergehenden ist ersichtlich, daß Tobaldi seine Tochter nie geliebt hat, sondern nur das Bild, das er sich von ihr machte. Was sich in der „Julia" an Sentenzenmäßigem findet, ist wenig belangreich, weil es zu wenig originell ist.[98] Eine größere Sentenz des Kalifen im „Rubin" ist psychologisch daraus zu erklären, daß jener die unmittelbare Antwort auf die Frage seines Nachbars (946):

* Sprichwort.

„Und glaubt Ihr, daß Ihr mir
Nicht trauen dürft?"

zu vermeiden wünscht und daher unbestimmt erwidert:

„Man sollte Niemand trauen!
Es ist schon schlimm genug, daß man sich selbst
Nicht zwingen kann, gefährliche
Geheimnisse beizeiten zu vergessen.
Im Fieber hat schon Mancher ausgeplappert,
Was ihn, wenn die Besinnung wiederkehrte,
Auf die Genesung gern verzichten ließ."

Eine Reihe von Sentenzen finden sich naturgemäß im „Michel Angelo", in dem sich HEBBEL mit seinen Kritikern auseinandersetzt. Ein Nachweis ihrer Berechtigung ist bei diesem polemischen Stück, das sozusagen nur den Zweck der Sentenz hat, nicht nötig (523):

„Eh er am Boden liegt,
Glaubt jeder Kämpfer, daß er siegt!"

548:

„Wer seine Fehler für Tugenden hält,
Der muß die Tugenden Anderer auch
Für Fehler halten!"

643:

„Bescheidenheit gegen den Vordermann!"

693:

„Der Vogel würde bis zur Stund'
Die Flügel nicht kennen, hätte der Hund
Nie nach ihm geschnappt und ihn aufgejagt:
Glaubst Du, daß er sich drob beklagt?",

und noch eine Menge anderer, die vom Segen der Opposition handeln.

Die Erinnerung, daß sieben Jahre vergangen sind, seitdem sie in den Wald hinausgestoßen, erweckt in Genoveva im „Nachspiel" das Gefühl von der Größe der menschlichen Kraft und aus diesem Gefühl heraus erklärt sich ihre Sentenz (5):

„Wie wunderbar
Ist doch der Mensch gemacht! In seinem Glück
Erträgt er Nichts! Und Alles in der Noth!"

Preisings Bemerkung (182, 14):

„Oft werden schwache Kinder doch noch starke Männer!"

erscheint im Zusammenhang gar nicht als Sentenz, wie überhaupt gerade in der „Agnes Bernauer", namentlich gegen Schluß, eine

Digitized by Google

Reihe individualisierter Sentenzen verborgen liegt. Ähnlich verhält es sich mit Rhodopens Worten (399):[99]

„Wenn ich wo bin, wo man mich nicht erwartet,
So mach ich ein Geräusch, damit man's merkt,
Und ja nicht spricht, was ich nicht hören soll!",

die aber, losgelöst aus dem Zusammenhang, ganz als Sentenz wirken. Ebenso durch den Dialog mit heraufgebracht sind folgende allgemeine Gedanken aus dem „Gyges" (450):

„Das Leben ist zu kurz, als daß der Mensch
Sich d'rin den Tod auch nur verdienen könnte,"

die durch Kandaules heiter erregten Gemütszustand bedingt sind, ebenso wie die Verse (493):

„Der Wein ist für geflügelte Geschöpfe,
Nicht für die Welt, worin man hinkt und kriecht!"

Und (516):

„Man soll den Schatz nicht preisen,
Den man nicht zeigen kann!"

Ferner eine Bemerkung, die auf sein Schuldgefühl hindeutet, und die er an das Bekenntnis knüpft, er habe mit Gyges manchen Tag verbracht (1085):

„Zwar griff das nicht in Deine Rechte ein,
Denn, was den Mann mit einem Mann verbindet,
Ist für das Weib nicht da, er braucht's bei ihr
So wenig, wie den Schlachtmuth, wenn er küßt."

Im „Gyges" findet sich auch eine allem Anschein nach verunglückte Sentenz. Lesbia meint (780):

„Denn, was uns reizt, das lieben wir verhüllt!",

während der richtige Sinn zum Ausdruck käme, wenn sie sagte: denn was uns reizen soll.

Für die „Nibelungen" und den „Demetrius" beschränke ich mich darauf, die Sentenzen herauszuheben, ohne Zeugnis für ihre Berechtigung, da wir uns nur wiederholen müßten.

Die „Nibelungen" (206):

„Wer kann und mag besitzen, wenn er nicht
Bewiesen hat, daß er mit Recht besitzt?"

4387:

„Die Million ist eine Macht, doch bleibt
Das Körnchen, was es ist!"

Digitized by Google

4536:

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele ...“

Im „Demetrius“ sind die Sentenzen sehr zahlreich (108):

„Man glaubt schon von den Kindern Last zu haben,
Wenn man sie füttert und vor Beulen schützt,
Doch das ist alles eitel Zeitvertreib,
Die Plage kommt erst, wenn sie älter werden.“

138:

„Diener sind wir alle
Und Diener müssen fein zusammenhalten
Und es nicht treiben, wie das dumme Vieh,
Das sich im Stall beständig stößt und beißt
Und eins das andere zur Schlachtbank hetzt.“

146:

„... Der Kranke kennt das Fieber
Nur selten, das an seinen Knochen nagt,
Allein, er traut dem Arzt und wird gesund.“

703:

„Man muß ein jedes Ding zu Ende bringen.“

2005:

„Wer Gottes Stimme erst vernommen hat,
Der kann nicht zweifeln, ob sie's wirklich ist.“

2394:

„Wer damit anfängt, daß er allen traut,
Wird damit enden, daß er einen jeden
Für einen Schurken hält!“

2427:

„Denn Nichts verargt man einem Fremden mehr,
Als wenn er das verachtet und verspottet,
Was des Einheim'schen Lust und Freude ist.“

2463:

„An kleine Dinge muß man sich nicht stoßen,
Wenn man zu großen auf dem Wege ist.“

3007:

„Erwerben ist unendlich mehr, als Erben,
Und dem Erobrer beugt die Welt sich gern.“

3. Die anschauliche Phantasie Hebbels.

In seinem Buch „Das Burgtheater“ sagt Heinrich Laube,[100] daß er bei der Inszenesetzung von Hebbels „Genoveva“ oder besser der Wiener Bearbeitung, die unter dem Titel „Magel-

Digitized by Google

lona“ erschien, zum ersten Male deutlich erkannte, „daß seine Stücke aus einem tiefen Grunde der Szene fremd sind, daß Hebbel ... gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er bei Empfangen und Niederschreiben seiner Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft. Es ist aber unerläßlich, daß der dramatische Dichter seine Vorgänge im Geiste sieht, sonst werden sie eben nicht Schauspiele. Hebbels Stücke sind zusammengedacht, sie sind von einem begabten, dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.“

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß ein Bekenntnis Hebbels selbst, das sich in dem vielfach genannten Brief an die Prinzessin Wittgenstein findet, die obige Behauptung widerlegt. Es bleibt noch übrig, den Beweis dafür aus des Dichters Praxis zu schöpfen, d. h. den Nachweis von Hebbels anschaulicher Phantasie zu bringen.

a) Bevor wir dies mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenphantasie ausführen wollen, sei die Aufmerksamkeit noch auf eine sprachliche Erscheinung gelenkt, die gerade gute Dienste als Übergang von den rednerischen Stilmitteln zu dem leistet, was in diesem Abschnitt zur Verhandlung kommen soll. Diese Erscheinung geht nämlich bei Hebbel zum Teil auf seinen rhetorischen Drang zurück, zum Teil, und zwar zum geringeren, ist sie Ausfluß seiner Sinnlichkeit, also seiner anschaulichen Phantasie. Wir meinen den Gebrauch, den er von dem Beiwort macht. Von vornherein muß betont werden, daß aber auch da, wo bei Hebbel zweifellos eine anschauliche Vorstellung an dem Epitheton beteiligt ist, das Gefühl, der Drang, inneres Erleben zu lebendigem Ausdruck zu bringen, die vornehmliche Triebfeder für seine Anwendung ist. Hebbel ist hier ein eindringlicher Beweis für die Theorie Theodor A. Meyers, der in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie“ die These aufgestellt und, wie mir scheint, und wie es auch von verschiedenen Seiten[101] anerkannt ist, erwiesen hat, daß das Schöne nicht an die sinnliche Erscheinung gebunden ist, d. h. für die Poesie, daß nicht die durch die Sprache erzeugten Sinnenbilder ihren Gehalt vermitteln, sondern die Sprache selbst. Wir kommen auf dieses wichtige Ergebnis noch bei der Besprechung der stilistischen Erscheinung zurück, wo es die größte umwälzende Bedeutung gewinnen muß, bei der Bildlichkeit. Hier sei nur zunächst auf das weitere Ergebnis hingewiesen, das aus dem ersten folgen

Digitized by Google

muß. Die Aufgabe aller Kunst ist, Leben zu vermitteln, d. h. uns zum inneren Leben zu zwingen. Geschieht dies nun nicht durch die Erregung von Sinnenbildern, sondern durch das Wort selbst, so folgt daraus, daß nicht Sinnlichkeit des Ausdrucks, in unserem Fall des Beiworts, den Maßstab für die Bedeutung eines poetischen Kunstwerks abgeben kann, sondern Lebendigkeit. So sagt MEYER mit Bezug auf das Beiwort (p. 216)[102]: „Das Prinzip seiner Wahl liegt nicht in der Sinnlichkeit (oder „Anschaulichkeit") der in ihm benannten Eigenschaft. Vielmehr hält sich der Dichter auch hier ganz auf dem Boden der Vorstellung. Er wählt diejenige Eigenschaft des Gegenstandes, die ihm für dessen Wesen am bezeichnendsten erscheint und die deshalb am engsten mit seiner Vorstellung verbunden ist, und unter den bezeichnenden Eigenschaften bevorzugt er natürlich wieder die, die den Gegenstand in irgend einer Weise ins Lebendige setzen." Natürlich unterschätzt MEYER trotz dieser Ansicht keineswegs den Wert des Sinnlichen für die Poesie. An einer anderen Stelle seines Buches, wo es sich nicht um das Beiwort handelt, hebt er im Gegenteil nachdrücklich die Bedeutung des Sinnlichen für die Wiedergabe des Seelischen, d. h. des Lebens, hervor (p. 73). Nur kann er, ganz gemäß seiner oben dargelegten Anschauung, diese Bedeutung nicht aus einer Auffassung der Poesie ableiten, die den Gehalt ausschließlich an die sinnliche Erscheinung gebunden erachtet und daher auch das Seelische durchgängig nur in sinnlicher Verhüllung gelten lassen will. „Die Notwendigkeit und Unumgänglichkeit des Sinnlichen für eine das Seelische kraftvoll entfaltende Dichtkunst liegt vielmehr nach der einen Seite im Wesen der Sprache begründet, nach der andern in der Tatsache, daß Kunst Darstellung von Leben ist. Der vom Redenden beabsichtigte Sinn findet nach der Organisation unseres sprachlichen Vorstellungsvermögens häufig, wenn auch keineswegs immer in vollsaftigen sinnlichen Wendungen einen frischeren ursprünglicheren, kraftvolleren Ausdruck, als in unsinnlichen oder nur in halbwegs sinnlichen" und außerdem wohnt dem Sinnlichen neben diesem formellen Vorzug auch die Fähigkeit inne, die „Energie des seelischen Gehalts, der sich im Gedanken offenbart", zu heben. Also nicht um der Anschaulichkeit, sondern um der Lebendigkeit willen, ist das Sinnliche in der Poesie vorhanden.

Wie schon angedeutet, erfüllt HEBBEL die im Vorstehenden enthaltenen Forderungen, im Besonderen hinsichtlich des Beiworts. Aus dem starken Gefühl des Redners geht es immer hervor. Dieser

Digitized by Google

bedient sich gelegentlich zur sprachlichen Ausmünzung seines Gedankens eines solchen von sinnlicher Art. Es darf nun aber nicht die Meinung entstehen, als wenn Hebbel von dem Beiwort einen besonders ausgiebigen Gebrauch macht. Gerade das Gegenteil ist der Fall: er bestrebt sich offensichtlich, den Gegenständen nur selten eine nähere Bezeichnung beizugesellen. Diese Erscheinung ist nicht das Produkt einer dichterischen Entwicklung, sondern findet sich in der „Judith" schon genau so, wie im „Gyges". Auch die nur geringe Anwendung, die Hebbel von dem Beiwort macht, ist ein Beweis seiner Dichterkraft. Sehr richtig bemerkt Th. A. Meyer[103]: „Es ist nicht die Gepflogenheit zeugungskräftiger Dichter, keinen sinnlichen Gegenstand durchzulassen, ohne ihn mit einem Beiwort auszustatten; nur schwächliche Naturen verdecken mit solchem Aufputz den Mangel an gestaltender Kraft, geraten aber dadurch schnell in Bombast und Verstiegenheit." In der deutschen Literatur finden sich eine Reihe von „Dichtern", deren Werke gerade für dies letzte ausgezeichnete Beispiele abgeben. Würde man die Dichter einmal nach der Menge ihrer Epitheta einteilen wollen, so würden gerade die, die sich ihrer am häufigsten bedienen, wie etwa Lohenstein und manche moderne Neuromantiker, an der Spitze der Verfasser des von Schwulst überfließenden Schiller-preisgekrönten Werkes „Tantris der Narr", an letzter Stelle zu stehen kommen. Wie anders dagegen Hebbel! Man nehme etwa die Verse des Gyges, der Rhodopen schildert, was Kandaules wohltat, als er sie zum ersten Mal erblickte (1323), Verse, die gerade wegen ihres lyrischen Charakters besonders zur starken Anwendung des Beiwortes hätten führen können.[104] Das „süße" Bild, das „stille" Wasser, das „düstere" Feuer, die „weiße" Hand und der „rothe" Widerschein sind die einzigen näher bezeichneten Gegenstände. Man wird diese Beiworte nicht gerade originell finden und man wird sich trotzdem des großen Gefühls nicht entziehen können, das diesen Versen die eindringliche Lebendigkeit verleiht. Die „Schönheit" wird ganz ohne Epitheton gelassen, um so bezwingender wirkt das „süße" Bild, weil in dieser Wendung die ganze tiefe Empfindung des jungen Griechen liegt. Das eine, doch gewöhnliche, Wort bestimmt geradezu den inneren Gehalt der ganzen Stelle.

Trotz des Schillerschen Einflusses ist sogar im „Mirandola" die Verwendung des Beiwortes nicht übertrieben stark. Neben Wendungen, die in der Tradition wurzeln, wie schöne Züge, reine Menschlichkeit, ewige Freundschaft, himmlische Gestalt, eisiger Moderhauch, begegnen doch, wenn auch selten, schon charakteristische

Digitized by Google

Epitheta, die geeignet sind, unsere Vorstellung von dem Gesagten zu verstärken. So spricht Mirandola gleich in der ersten Szene von dem „freudigen Kraftgefühl" (6, 23), und Gommatzina sagt von „Sankt Peters Schlüssel", daß er den einmal entflohenen Frieden nicht wieder einschließt in die „öde Brust" (22, 22).

Das Epitheton „öde" verwendet Hebbel noch einmal in der „Genoveva", wo Balthasar von Golo berichtet (498):

„Doch er — er riß die Dohlennester ab,
Weil ihn zu schwach die öde Brut bedünkt,"

als sinnliches Beiwort. Neben dem Gefühl kommt auch der Gesichtssinn in Betracht. Wir sehen den Turm vor Augen, in dem nichts Lebendes wohnt, an dessen obersten Rand nur eine Schar wilder Vögel nistet. Im „Diamanten" heißt es (374, 31): „Was war das für ein Geräusch?" „Vermuthlich eine Eule. Die hat einen schweren Flug." In der „Maria Magdalene" sagt Klara (19, 4): „Der Mond, der bisher zu meinem Beistand so fromm in die Laube hineingeschienen hatte . . ." und Sameas berichtet von dem, was ihm Herodes sagte (2053):

„Denn das allein sei Schuld, wenn wir dem Jordan
Nicht glichen, unserm klaren Fluß, der lustig
Das Land durchhüpfe, sondern einem Sumpf!"

Dies sind die einzigen. Die rhetorischen sind zahlreicher und in der Wirkung mächtiger. Das Beiwort „fromm" ist im Gegensatz zu obiger Stelle aus dem bürgerlichen Trauerspiel zweimal in den „Nibelungen" unsinnlich gebraucht, bringt aber den Affekt, der den Redenden beherrscht, in adäquater Weise zum Ausdruck. Volker ruft aus (4305):

„Da gibt es wildern Streit und gift'gern Neid,
Mit allen Waffen kommen sie, sogar
Dem Pflug entreißen sie das fromme Eisen
Und töten sich damit. . . ."

Und Etzel spricht (4653):

„Die blutigen Kometen sind am Himmel
Anstatt der frommen Sterne aufgezogen."

Beide Male dient das Epitheton dazu, den Gegensatz zu veranschaulichen, es wurzelt also ganz im rhetorischen Gefühl. In den „Nibelungen" redet ferner Frigga von dem dicken Schlaf (764) und

Digitized by Google

Gunther von der gold'nen Stunde (2820). Im Prolog zum „Diamanten" beobachtet der Dichter Kinder mit fröhlicher Zunge und im Stück selbst sagt Benjamin von sich (328, 25): „Was steh' ich denn noch mit dummen krummen Fingern!" Im „Trauerspiel in Sizilien" lauteten die Verse 481 ff. zuerst:[105]

> „Und ich — wer wird auch an der Himmelsthür
> Noch düster, wie ein Kirchenfenster seyn,
> Das jeden Strahl des muntern Lichts verschluckt!",

wo es auch wieder auf die Herausarbeitung des Gegensatzes ankommt. Tobaldi redet von dem heiligen Duft der Blüte (161, 11), womit er die Jugend seiner Tochter bezeichnet, in „Herodes und Mariamne" wird von dem unschuldigen Wasser gesprochen (339), dem schlaffen Frieden (858) und den nächtlichen Gedanken (1321). Im „Moloch" von dem feigen Mut (367), von dem gütigen Baum und dem trägen Donnerkeil (487). Gyges sagt (167): „Die Scherben lagen traurig durcheinander", und Schuiskoi redet Demetrius an (1558): „O, mögten meine Fahnen stolzer rauschen." Es sei ferner auf HEBBELs Neigung zur Bildung von zusammengesetzten Adjektiven hingewiesen, die er mit KLEIST teilt.[106] Auch diese entspringt natürlich dem rhetorischen Verlangen nach Lebendigmachung. Sie findet sich schon im „Mirandola", wo wir Worte haben, wie wildempört (9, 11), gählingsrollend (14, 29). In einer ursprünglichen Fassung der vierten Szene des ersten Aktes steht der Ausdruck „himmelvoll."[107] Besonders zahlreich sind die zusammengesetzten Adjektiva in der „Genoveva". Ich nenne: heiligfremd (267), morgenrothbeglänzt (458), das pleonastische abschüssigsteil (485), rührend-süß (607), reuig-wüthend (655), mördrisch-tief (633), uralt-ewig (1493), uranfänglich-allumfassend (2059), ruhig-ernst (2096), schändlich-ehebrecherisch (2116), regsam-still (2732), und grausamwild (3213). In dem Weggefallenen aus der „Genoveva" finden sich noch unheimlich-furchtbar (12) und leckend-schweifend (30). Später nehmen diese Bildungen an Zahl ab. Im Prolog zum „Diamanten" ist die Rede von dem nächtlich-grauen Nebeldampf (31), von einem possierlich-strengen Blick (124) und es fallen die Ausdrücke degenscharf (126) und phantastisch-lustig (156). Im „Trauerspiel in Sizilien" wird von einem unbesonnen-leichten Mädchen gesprochen (346), in der „Julia" steht die Wendung übermüthig-keck (137, 21) und in „Herodes und Mariamne" finden wir die zusammengesetzten Adjektiva widerwillig-herb (1972), ehrlich-offen (2869) und gelassen-kalt

Digitized by Google

(3004). Im „Rubin“: tückisch-stolz (604) und uralt-heilig (1098). Im „Moloch“: unwürdig-schnöde (472), im „Gyges“: unaufmerksam-kindisch (1459), und in den „Nibelungen“ treffen wir nur auf die eine Wendung (3193) brechend-schwere Donnerwolke. Hebbel bildet diese Adjektiva, indem er entweder zwei Begriffe miteinander verbindet, die Verschiedenes aussagen und so den näher zu bezeichnenden Gegenstand in doppelter Weise kennzeichnen oder zwei annähernd gleiche zusammenkoppelt, um so ein Merkmal besonders zu betonen.

Die anschauliche Phantasie Hebbels hat also mit seinem Gebrauch des Beiworts nur sehr wenig zu tun. Da dieser ganze Abschnitt aber jener gewidmet ist, so möge auch diesem einleitenden Teil noch eine stilistische Erscheinung zugerechnet werden, die für Hebbels Sinnlichkeit bezeichnend ist, zugleich aber, und das ist wichtiger, ein lehrreiches Beispiel für die Art bietet, wie sich der Mensch in seinem Stil wiederfindet. Die „Judith“ ist reich an Wendungen, die, mehr oder weniger eindringlich, die reflektierende Tätigkeit des Individuums bezeichnen. So sagt Judith (26, 14):

> „Ich lauschte in mich selbst hinein;“

etwas später (26, 28):

> „. . . . Ich hab' mich tief in mein Innerstes zusammengezogen . . .“

31, 38 ruft Samuel den Juden zu:

> „Stehet auf, ihr heimlichen Missetäter, die ihr in euch selber schlaft . . .“

und derselbe sagt 32, 4:

> „. . . . und Samuel ging in sich und kehrte sein Angesicht gegen sich selbst!“

Judith sagt zu Holofernes (53, 32):

> „Ich hatte mich in mir selbst verirrt . . .“

und zu Mirza (72, 33):

> „Ich fühl mich, wie ein Auge, das nach innen gerichtet ist.“

Die Häufung derartiger Ausdrücke ist sicher auf die schon so oft erwähnte Tatsache zurückzuführen, daß sich Hebbel gerade zur Zeit der Entstehung seiner „Judith“ gern und tief in sich selbst versenkte. Davon legt ja auch das ganze übrige Stück durch die Reflexionen des Holofernes Zeugnis ab.

Digitized by Google

b) Im sechsten Abschnitt seines genannten Buches hat Th. A. Meyer dargelegt, daß die Mimik im Drama ohne das Wort nur eine sehr geringe Bedeutung hat, daß aber andererseits die Aufführung eine Notwendigkeit ist, weil der Dichter nur imstande ist, uns das Seelenleben seiner Gestalten von innen zu schildern, in Gedanken und Worten, während die Umsetzung des Gehalts ins sinnliche Produkt der Phantasie des Darstellers, also ihm allein vorbehalten ist.[108] Was den ersten Punkt anbelangt, so haben wir seine Richtigkeit zu Anfang des zweiten Kapitels unserer Untersuchung ebenfalls nachzuweisen versucht und namentlich an einer Szene aus Hauptmanns „Friedensfest" gezeigt, wie die Mimik dort ganz versagt, wo sie, für sich allein, feinere Empfindungen des Individuums zur Anschauung bringen soll. Der zweite Punkt führt uns nun zu der Frage, ob dem Dichter kein Mittel an die Hand gegeben ist, der Phantasie des Schauspielers zu Hilfe zu kommen. Diese erweitert sich für uns zu der, wie es mit Hebbels anschaulicher Phantasie, im besonderen mit seiner Bühnenphantasie bestellt ist, die ihm Laube abspricht. „Die Phantasie des gegenständlichen Dichters", sagt Lehmann,[109] „kann ... zweierlei Art sein: entweder sie zeigt ihm die Vorgänge so, oder doch annähernd so, wie sie sich im Leben, in der Wirklichkeit darstellen, oder sie richtet sich von vornherein auf das Theater, er sieht Bühnengestalten und Bühnenvorgänge. ... Auch der Dramatiker muß, wenn er wirkliches Leben schaffen und uns wahre Menschen und ihre Taten lebendig machen will, Taten und Menschen unmittelbar sehen und erleben. Allein nun verschmelzen auf eigentümliche Weise in seiner Phantasie die Bilder des Lebens mit denen der Bühne, die seiner Menschen mit denen der Schauspieler. Wo diese Verschmelzung nicht eintritt, werden wir immer nur einen einseitigen und daher unvollkommenen Typus des Dramas vor uns haben. ..." Daß Hebbels Drama einen solchen Typus darstellt, das ist für eine ganze Anzahl von Ästhetikern und Literarhistorikern überhaupt keine Frage mehr.[110] Hebbels Werke sind erdacht, ihr Verfasser entbehrt der Bühnenphantasie, obgleich die szenische Wirksamkeit seiner Dramen, auf die auch Walzel nachdrücklich hinweist,[111] genau das Gegenteil dartut, obgleich wir ein dokumentarisches Zeugnis dafür haben, daß schon zu Hebbels Lebzeiten die theatralische Wirkung eines seiner Werke, der „Genoveva", ganz besonders gespürt wurde: aus Weimar schreibt der Dichter an Christine (Br. VI, 156, 18): „... das wilde, seltsame Drama, mit seinem echten Feuer und seinen spitzigen

dialektischen[112] Auswüchsen, hatte die Wirkung, die ich für die beste halte: Spannung, die den Odem fast beklemmte, und Aufmerksamkeit, die das Theater mit dem Markt verwechselte und dreinschaute, als ob man noch etwas retten könne, wenn man zur rechten Zeit Beistand leistete.“ Ich denke, dieser Bericht bezeugt zur Genüge, daß HEBBEL seine Vorgänge bühnengerecht zu gestalten verstand, d. h. daß er Bühnenphantasie besaß. Der Zufall will es, daß gerade das Stück den Beweis dafür liefert, an dem LAUBE die Erkenntnis aufging, HEBBEL mangele es an plastischer Vorstellungskraft! Bevor wir nun dazu übergehen, die anschauliche, im besonderen die Bühnenphantasie HEBBELS an seinen Schöpfungen aufzuzeigen, sei auch hier noch ein Blick auf HEBBELS Theorie geworfen, um wieder zu zeigen, daß es absolut nicht angängig ist, in jedem Fall seine Theorie und seine Praxis einander gleich zu setzen.[113]

Schon bei anderer Gelegenheit führten wir seine Bemerkung aus den Münchner Tagen an (Br. I, 286, 26): „Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedenke, werde ich absichtlich und von vorn herein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können, denn wahrlich, ich mag mit TÖPFER und ALBINI keine Lorbeeren theilen.“ KUTSCHER bemerkt a. a. O. zu dieser Stelle: „Wir müssen diese Äußerung mehr einer frühen ungeheuren Reizbarkeit zuschreiben als einem dichterischen und ästhetischen Feingefühl.“ Es ist richtig, hier von Reizbarkeit zu sprechen, aber zugleich wurzelt diese Reizbarkeit in dem dichterischen Feingefühl, indem sie aus der Empörung hervorgeht, daß Machwerke, wie die der genannten Schreiber in Deutschland auf die Bühne gebracht werden konnten. So „ungeheuer“ ist sie gar nicht, im Gegenteil, sie ist fast selbstverständlich. Mußte es doch eine Persönlichkeit, wie HEBBEL sie war, die die höchsten Anforderungen an sich stellte und die die höchsten Möglichkeiten in sich schlummern fühlte, mit Ingrimm erfüllen, daß das Publikum die jämmerlichsten Erzeugnisse beklatschte, die nichts waren als das, was man unter dem Namen „geschickte Bühnenstücke“ zu verstehen pflegt und die der wahren Kunst den Weg versperrten. Weil die Verfasser dieser Produkte nur die rohe Bühnenwirkung im Auge hatten, darum stellt sich HEBBEL so entschieden gegen diese und die Bühne überhaupt. Denn er fühlte, daß „theatralisch“ und „dramatisch“ zwei Begriffe sind (Br. II, 349, 21). Das trifft auch zu, trotzdem KUTSCHER dies nicht anzunehmen scheint und HEBBEL wegen dieser Äußerung „unreif“ nennt.[114] Wir haben in der deutschen Literatur eine

ganze Reihe von wirklichen Dichtungen, die von innerem dramatischen Leben strotzen, die aber ganz untheatralisch sind, d. h., die bezeugen, daß es ihrem Schöpfer an der nötigen Bühnenphantasie fehlt — wenigstens hinsichtlich des betreffenden Werkes —, wie z. B. GOETHES „Tasso“ und GRILLPARZERS „Libussa“.[115] Selbstverständlich muß ein Werk, das für die Szene bestimmt ist, die Verschmelzung des Dramatischen und Theatralischen anstreben, wie oben bereits hervorgehoben wurde. Daß dies bei HEBBEL zutrifft, werden wir bald sehen. Für die „Genoveva“ ist es ja auch durch den angeführten Brief aus Weimar belegt. Endlich haben wir am Ende seines Lebens noch eine Äußerung von ihm, die KUTSCHER unter keinen Umständen hätte dürfen unangeführt lassen, weil sie HEBBELS Geständnis enthält, daß er das Theater stets im Auge gehabt und keine Szene geschrieben habe, die nicht gespielt werden könnte (Br. VII, 404, 2). Gewiß könnte sich der Dichter ja, was die letztere Behauptung betrifft, irren, aber wir werden sehen, daß dies nicht der Fall ist, weil die erstere tatsächlich zutrifft. HEBBELS frühe theoretische Ansichten, die mehr auf dem Gefühl beruhten, haben gar keinen Einfluß auf seine Praxis, wie er denn ja auch später seine Theorie nach dieser abänderte[116] und schließlich zu der Erkenntnis kommt, die am schärfsten in den Worten ausgesprochen ist (W. XII, 236, 11): „Das Drama adressiert sich an den Leser und an den Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser Nichts bietet, so ist es sicherlich nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz kommt, so kann es nicht dramatisch sein.“[117]

HEBBELS anschauliche, vor allem seine Bühnenphantasie wollen wir nun an dem Gebrauch nachweisen, den er von der Bühnenanweisung macht. Das erscheint auf den ersten Blick hin merkwürdig; denn nach dem, was wir bisher von dieser und ihrer Anwendung durch HEBBEL sagten, muß der Eindruck erweckt werden, als wenn er OTTO LUDWIGS Wort Lügen strafe:[118] „SHAKESPEARE und nach ihm LESSING waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Teil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu.“ Tatsächlich hat denn auch HEBBEL einmal bemerkt, daß er dem Schauspieler nur ungern etwas vorschreibe und sich nach Art der Alten bestrebe, ihm durch kleine Fingerzeige im Dialog selbst die Gebärden leise anzudeuten, die er zur Begleitung wünsche (Br. IV, 5, 8). Abgesehen davon, daß sich in HEBBELS Dramen eine ganze Reihe von Spielanweisungen finden, die den

Digitized by Google

Darsteller betreffen und die für unseren Zweck ebenfalls in Frage kommen, ist die Äußerung sehr bemerkenswert, daß der Dichter jene in den Dialog einstreute. Denn trifft dies wirklich in größerem Umfang zu, so läßt sich kein besserer Beweis für das Vorhandensein einer anschaulichen Phantasie bei Hebbel denken. Es würde dartun, daß ihm die Gestalten während des Schaffens vor Augen standen. Das wird z. B. bei Grillparzer durch dieselbe Erscheinung erwiesen.[119] Und ebenso bei Hebbel. Judith ruft aus (22, 7): „Sein Auge flammt, seine Faust ballt sich,“ Siegfried bittet Genoveva, nicht seinen Mund mit dem ihren zuzudrücken (187), Golo fährt die Diener an (502): „Was starrt Ihr mich so an“ und beschreibt Genoveva: „Sie steht, als wär sie Stein“ (1430), „Sie zittert“ (1485), „Du erstarrst“ (1485). Caspar sagt zu Katharina (2198): „Blickt nicht so bös auf mich,“ und Leonhard zu Klara (58, 16): „Starr mich nicht so an, schüttle nicht den Kopf.“[120] Ambrosio schildert den auf seine Erzählungen horchenden Bartolino (52): „Du sperrst das Maul auf!“ und, sehr lebendig (170): „Schafsgesicht, was zitterst Du vor mir?“, während Gregorio fragt (588): „Was soll das klägliche Gesicht?“ Ferner: „Julia“ 154, 5: „Du bist verlegen,“ 157, 17: „Wie er dreinschaut! Keck und sicher . . .,“ 185, 8: „Du fährst zusammen.“ Herodes 323: „Du siehst mich zweifelnd an?“, 752: „Du wirst, wie jetzt, Dein Angesicht verziehn,“ 1800: „Die Stirn entrunzelt, die Hände, wie zum Dankgebet gefaltet.“ (Vgl. „Herodes“ 2590; „Agnes“ 153, 20, 160, 6, 171, 28, 174, 3, 180, 17, 215, 19, 218, 15; „Gyges“ 519,[121] 812, 1701, 1744). Wenn Kandaules Rhodope fragt (365): „Du kennst ihn nicht?“, so deutet dies auf eine Erklärung heischende Bewegung der Königin. Sehr häufig sind auch die im Dialog enthaltenen Anweisungen, deren Verwirklichung nur zum Teil oder gar nicht in der Macht des Schauspielers liegt, wie „roth werden“ usw. (vgl. z. B. „Judith“ 60, 4, 61, 15, 67, 29; „Genoveva“ 187, 230, 493, 2319, 3425; „Maria Magdalene“ 27, 8, 31, 25, 37, 16; „Gyges“ 1020, 1920). Wenn Kandaules Gyges fragt (474): „Du wirst roth?“, so wird dadurch auf Gyges unberührte Natur hingewiesen. Dadurch erhält die Frage eine über den Augenblick hinausgreifende Bedeutung. Indirekt ist die Charakteristik, wenn Genoveva Golo auffordert, freudig aufzublicken (719). Daraus erhellt, daß dieser eine finstere Mine zeigt (vgl. 1210).

Es ist seltsam, daß Walzel, der, wie angeführt, zu Beginn seiner Hebbelprobleme die große Bühnenwirkung der Hebbelschen Dramen betont, dem Dichter an einer anderen Stelle seines Buches[122]

Digitized by Google

Otto Ludwig, den „geborenen Bühnenbeherrscher", gegenüberstellt, der „seine Bühnenfiguren, das Bühnenbild überhaupt viel deutlicher und plastischer vor sich gesehen hat, als Hebbel." Walzel kommt zu dieser Parallele im Anschluß an seine Besprechung des Aparte und zeigt, wie seine Ansicht durch die zahllosen Bühnenanweisungen gestützt werde, die sich in der vierten Szene des ersten Aktes von Ludwigs „Erbförster" finden und durch die uns ohne das geringste Beiseite das Wesen des Erbförsters klar gemacht werde. Auch die von ihm selbst angeführte Ähnlichkeit zwischen der Konzeptionsart Hebbels, wie sie in dem Brief an die Prinzessin Wittgenstein und der Ludwigs, wie sie in einem Aufsatz „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen"[123] geschildert wird, kann ihn nicht von seiner Auffassung abbringen. Und doch hätte dies eigentlich geschehen müssen, denn irgend ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen den Bekenntnissen der beiden Dichter nicht, was Walzel ja auch selbst zugibt. Das würde nun allerdings noch nicht dafür sprechen müssen, daß es Hebbel auch in der Praxis gelungen sei, das in der Vorstellung Geschaute auch eben so klar zu reproduzieren. Es ließe sich ja denken, daß hier die gestaltende Phantasie nicht ausreichte. Aber, ganz abgesehen davon, daß diesem Walzel selbst mit der Betonung der Bühnenwirksamkeit der Hebbelschen Dramen widerspricht — denn, wenn die Bühnendichtungen wirksam sind, im besten Sinne des Wortes natürlich, so müssen die Bühnengestalten klar geschaut sein —, kann hiervon gar keine Rede sein, ja, aus dem Vergleich zwischen Hebbel und Ludwig, den Walzel anstellt, möchte ich fast den umgekehrten Schluß ziehen. Wir haben darauf hingewiesen, daß der Dichter zwar Mittel hat, den seelischen Gehalt seiner Werke auch sinnlich aufzuzeigen, die Hauptaufgabe aber fällt in dieser Beziehung dem Schauspieler zu, der darum auch als selbständig gestaltender Künstler angesehen wird.[124] Wenn es nun der Schauspielerin gelingt, uns das Wesen Mariamnens klar zu veranschaulichen, um die Hebbelsche Figur anzuführen, die Walzel Otto Ludwigs Erbförster gegenüberstellt, so ist dies doch ein Beweis dafür, daß Hebbel seine Königin klar gesehen hat; denn sonst wäre es auch der Darstellerin nicht möglich, sie auf die Bühne zu stellen. Daß das Aparte nicht unumgänglich zum Verständnis Mariamnens nötig ist, haben wir bereits auseinandergesetzt. Es muß dies hier noch einmal betont werden, weil man uns andernfalls entgegenhalten könnte, daß nur durch das Beiseitesprechen die innerste Natur Mariamnens ganz enthüllt werden kann, Hebbel

Digitized by Google

also allein durch dieses Mittel erreicht, was LUDWIG durch die Bühnenanweisung zu Wege bringt. Wirklich ist das ja auch die Meinung WALZELS. Nur dadurch wurde er zu der Parallele zwischen den beiden Dichtern geführt. Nun steht aber fest, daß Mariamne auch ohne das Aparte von der Darstellerin zur klaren Anschauung gebracht werden kann und dasselbe gilt von allen übrigen Personen, so auch von Kandaules, dessen mimische Verkörperung WALZEL „eine Offenbarung" war.[125] Wenn dies nun ohne wesentlichen Anteil der Bühnenanweisung geschehen konnte, welch anderer Schluß folgt daraus, als daß eben Bühnengestalt und Bühnenvorgang so deutlich vor dem schauenden Auge HEBBELS standen, daß ihm die Bühnenanweisung völlig überflüssig schien! VISCHER sagt, daß die unmäßige Anwendung der mimischen Vorschrift nur das Mißtrauen zu der eigenen Phantasie verrate, d. h. jene dient dieser als Stützpunkt. Jedenfalls hat der Dichter, der mit einem großen Apparat von Bühnenanweisungen arbeiten muß, um seine Gestalten klar herauszuarbeiten, weniger plastische Phantasie, als der, der jenen nicht nötig hat. Damit wollen wir nun gar nicht behaupten, daß LUDWIG zu den Dramatikern der ersten Art zählt. Von einer einzigen Stelle ist kein Schluß auf die ganze dichterische Persönlichkeit gestattet und eine weiter ausholende Untersuchung seiner Werke hinsichtlich der Bühnenanweisung und seiner Phantasiebegabung ist hier unsere Sache nicht. Uns kam es nur darauf an, allgemein zu zeigen, daß der Vorwurf, HEBBEL habe eine geringere Phantasie, als LUDWIG, hinfällig ist. Bevor wir dies nun im einzelnen nachweisen wollen, noch eine Bemerkung: kann uns der „Erbförster" in der genannten Szene wirklich allein durch seine Mimik klar gemacht werden, so widerspricht dies dem Wesen der Dichtung, in der das Wort die Hauptsache ist, und es widerspricht LUDWIGS eigener Theorie, die in dem oben angeführten Satz zum Ausdruck kommt, in dem er lobend anführt, daß SHAKESPEARE und LESSING auch dem Schauspieler etwas übrig ließen.

Ein Kuriosum ist eine Anzeige der „Hebbelprobleme" durch MARIE JOACHIMI-DEGE.[126] Da wird gesagt: „Dabei ist eine interessante Parallele zwischen HEBBEL und OTTO LUDWIG besonders fruchtbar" und gleich darauf widerlegt die Verfasserin die Ansichten, zu denen WALZEL bei der Durchführung dieser Parallele gelangt ist, und zwar recht glücklich. Auch sie ist der Ansicht, daß HEBBEL den Vorgang so greifbar deutlich sah, „daß ihm das Drum und Dran desselben selbstverständlich schien." Ihre zweite Erklärung, auch

Digitized by Google

Hebbels Frau sei an dem Mangel der Spielanweisungen beteiligt, indem sie ihn dazu verführte, etwas, was sich für sie von selbst verstand, ein für allemal auch für selbstverständlich zu halten, vermag ich mir allerdings nicht anzueignen. Denn einmal setzt dies voraus, daß sich Hebbel über die Anwendung oder Nichtanwendung der mimischen Bezeichnung an vielen Stellen nicht klar war und sich deshalb bei Christine Rat holte, wofür wir nicht den geringsten Anhaltspunkt haben. Dann widerspricht dem auch vor allem Hebbels früher angeführte Äußerung, daß er dem Schauspieler nur ungern etwas vorschreibe (Br. IV, 5, 8). Aus ihm selbst ganz allein, aus seiner kräftigen Bühnenphantasie, ist das Fehlen der szenischen Bemerkungen abzuleiten. Joachimi nun — und darum wurde diese Anzeige vor allem erwähnt — sucht ihre richtige Auffassung zu beweisen. Sie versieht zu diesem Zweck den Schluß der „Nibelungen" mit Bühnenanweisungen. Ich will hier nicht fragen, ob diese den Absichten des Dichters nachkommen, ich will hier nur fragen, ob es überhaupt möglich ist, auf diese Art den Nachweis von Hebbels Bühnenphantasie zu führen. „Wer wäre imstande, zum Text des Dichters die sinnlich-körperliche Begleitmusik selbst zu schreiben?", fragt Th. A. Meyer.[127] In der Tat, dies ist eine Aufgabe, die dem künstlerischen Darsteller vorbehalten bleiben muß. Es ist uns daher nicht möglich, in der Weise, wie Joachimi es an einem Beispiel gezeigt hat, die Tatsache zu erhärten, daß Gestalten und Vorgang unserem Dichter klar vor der Seele standen. Außerdem: da uns jene durchaus lebendig und klar geschaut erscheinen, so wüßten wir gar nicht, welche Stellen wir herausgreifen sollten, um sie in der angegebenen Art zu kommentieren, wie uns denn auch am Schluß der Trilogie kein erklärender Text notwendig erscheint. So gelangen wir also nicht zu dem in diesem Abschnitt gesteckten Ziel. Wohl aber, wenn wir uns im Folgenden zu einer Betrachtung der Bühnenanweisung wenden, die auch Hebbel nicht verschmäht.

Für die klare Vorstellung, vor allem des Bühnenbildes, zeugt die zurückgreifende szenische Anmerkung. Wenn sich im dritten Akt der „Judith" ein Bürger an den Ältesten wendet, „der den Auftritt ernst angesehen hat" (38, 19), so tut diese Anweisung dar, daß der Dichter während und zusammen mit der vorhergehenden buntbewegten Szene, in der Josua das Volk auffordert, sich dem Holofernes zu unterwerfen, aber etwas getrennt von ihr, die ruhige Gestalt des Ältesten sah, der sich das Volk betrachtet. Dies ist

wieder ein Beweis für den Redner HEBBEL, der echt dramatisch auch das Bühnenbild dadurch verlebendigt, daß er der Bewegung die Starrheit zur Seite stellt, um eins durch das andere zu heben.[128] Weniger plastisch in der Wirkung, wohl aber deutlich in der Vorstellung gesehen ist es, wenn Mirza gegen Ende des vierten Aktes (56, 5) „ihr Entsetzen und ihren Abscheu längst durch Gebärden zu erkennen gab", weniger plastisch darum, weil sie in keinem so scharfen Kontrast zu Judith und Holofernes steht, da wir uns hier zum mindesten jene in lebhafter Bewegung zu denken haben. Derselbe Fall, wie der erste, liegt dagegen vor, wenn in der Volkszene des fünften Aktes „Zwei Bürger, die den Auftritt ansahen", hervortreten (77, 22).

In der „Genoveva" findet sich das bedeutungsvollste Beispiel in der Szene zwischen der Gräfin und dem Maler, wo es von Golo heißt (1401): „der die ganze Zeit vor dem Bilde stand . . .". Die bewegte Gruppe und den in Leidenschaft Erstarrten schaut HEBBEL auch hier wieder in rednerischem Kontrast. In seiner zweiten Tragödie, in der er überhaupt am meisten von der Bühnenanweisung Gebrauch macht,[129] sind noch eine Reihe zurückgreifender Bezeichnungen anzuführen. Genoveva hat „inzwischen" einen Brief gelesen (1225), während sich Golo und Tristan unterhalten, der Maler hat „inzwischen" das Bild aufgestellt (1367), ein Beweis dafür, daß HEBBEL auch die bewegte einzelne Gestalt klar vor Augen erblickte. Dafür werden später noch weitere Beispiele angeführt werden. Es wird auch durch die Anweisungen belegt: „Klaus hat sich inzwischen in eine Ecke gekauert" (1831), Margaretha „hat sich inzwischen wieder erhoben und sich hinter Siegfried gestellt" (2771) und besonders durch 2803: „Siegfried hat von allem Nichts bemerkt", nämlich von der Raserei der alten Hexe und den Vorgängen, die mit jener verbunden sind. Dies schreibt eine starre Ruhe des Pfalzgrafen vor, die in rednerischem Gegensatz zu der Wildheit des übrigen Szenenbildes steht.

Aus dem „Diamanten" nenne ich zum Beweis dafür, daß HEBBEL auch die in Bewegung befindliche Bühnenfigur schaute, 368, 26, wo es von Pfeffer heißt: „der inzwischen mit einer Kerze in alle Ecken geleuchtet hat" und Jakob, „der inzwischen einen Thaler aus der Tasche gezogen hat und abwechselnd den König und den Thaler betrachtet hat" (393, 21).

Während Meister Anton mit seiner Frau spricht, „liest Leonhard im Wochenblatt" (32, 1), eine Tatsache, die nicht auf die an-

Digitized by Google

schauliche Phantasie zurückzugehen braucht, vielmehr allein in der Handlung begründet sein kann, um auf die folgende Diebstahlsaffäre vorzubereiten. Klara hat im ersten Akt einen Brief gelesen (35, 32), ebenso wie ihr Bruder im dritten (64, 3), zwei Beispiele, die auch mit Notwendigkeit aus dem Dialog folgen, nicht auf besonders deutliche Vorstellung des Bühnenbildes zurückgehen.

Anders dagegen verhält es sich im „Trauerspiel in Sizilien“. Dort treten dem Podesta und Anselmo Ambrosio und Bartolino entgegen, „die sie längst bemerkt und sich ihnen genähert haben“ (658) und etwas später wird Herr Gregorio „auf den heimlichen Zwiesprach der Beiden aufmerksam“ (705). Hier fließen offenbar — wie immer bei der an dieser Stelle besprochenen Eigentümlichkeit — Notwendigkeit, die Handlung weiter zu bringen, und Vorstellung des Bühnenbildes ineinander, indem durch die Gruppenbildung dem Bühnenbild Lebendigkeit verliehen wird, andererseits diese Gruppenbilder zum Fortgang der Geschehnisse beitragen.

Während Assads Monolog in der vierten Szene des zweiten Aktes „ist ihm Hakam gefolgt“ (836) und Assad „ist gleich, wie Hakam stürzte, neben ihm niedergekniet“. Wenn sich in der „Schauspielerin“ Caspar „bis zur Thür zurückgezogen hat“ (160, 23), so ist das wiederum ein Zeugnis für Hebbels gelegentliche deutliche Vorstellung der bewegten Gestalt.

Die zurückgreifenden Anweisungen werden jetzt seltener. Das ist aber kein Beweis für ein Nachlassen der Hebbelschen Vorstellungskraft, da in den späteren Werken dafür andere Zeugnisse beigebracht werden können. Wie jene schon in „Herodes und Mariamne“ fehlen, so fehlen sie auch in der „Agnes Bernauer“; denn die beiden Male, wo sie allerdings dort vorhanden sind (176, 6, 185, 25) kommt die Vorstellungskraft nicht in Frage und außerdem verläuft die durch die szenische Bemerkung angedeutete Handlung in so kurzer Zeit, daß von einer besonderen Bühnenwirkung nicht gesprochen werden kann. Wenn dagegen im „Gyges“ während der Worte der Königin (1290):

> „Nun, Ihr dort unten, die Ihr keinen Frevel
> Verhindert, aber einen jeden rächt,
> Herauf, herauf, und hütet diese Schwelle,
> Ein blutig Opfer ist Euch hier gewiß“

der junge Grieche „eingetreten“ ist, so ist hier die anschauende Phantasie des Dichters in Tätigkeit getreten. Sie hat die erregte Rhodope und den — äußerlich — ruhigen Gyges in rednerisch

Digitized by Google

wirksamen Gegensatz erkannt. Ähnliches ist der Fall, wenn jener während seiner Liebesworte „niederkniet“ (1315).

Diesem kommt auch die Wirkung nahe, wenn in den „Nibelungen“ Kriemhild während der kurzen erregten Auseinandersetzung zwischen Brunhild und Gunther „aus dem Dom getreten ist“ (1732). Auch hier der Gegensatz zwischen der Lebhaftigkeit der auf der Szene Befindlichen und der Ruhe der Neuauftretenden. Dieser Eindruck wird noch gehoben durch den Dom, der den abschließenden Hintergrund bildet. Ferner spricht in den „Nibelungen“ Ute mit Kriemhild, „die sich hinzugesellt hat“ (2797) und an anderer Stelle ist jene „fortwährend mit den Mägden um Kriemhild beschäftigt“ (2542), während der Kaplan, Gunther usw. von Siegfrieds Tod sprechen. Gegen Ende dieses Gesprächs ist „inzwischen die Thür zugemacht worden und die Leiche nicht mehr sichtbar“ (2591), Hagen ist „gleich bei der Ankunft des Schiffes herausgesprungen“ und hat dem Ausladen zugeschaut (3366), „viele Hunnen sind zurückgekehrt“ (4269), während Hagen und Volker miteinander sprechen, was diese von dem durch die Massen gebildeten Hintergrund abhebt, und Dietrich hob „die Schwurfinger in die Höhe, während Hildebrand sprach“ (5346).

Im „Demetrius“ hat sich Otrepiep herangeschlichen (1643) und bildet in dieser Art des Auftretens einen Kontrast zu den Abgehenden. Im dritten Akt tritt er zu den Bürgern: „Er war gleich von Anfang an sichtbar und ging von Gruppe zu Gruppe“, ein Beispiel, das als letztes dieser Art Hebbels anschauliche Bühnenphantasie bezeugen möge.

Bereits als wir von der Vermischung des antiken und charakteristischen Dramas handelten, war die Rede von den Stimmung erzeugenden Elementen in Hebbels Werken. Auch diese kommen natürlich für den Nachweis seiner Bühnenphantasie in Frage. Nicht häufig macht Hebbel von den Stimmungselementen Gebrauch. In der Straßburger Szene der „Genoveva“ erlöschen, nachdem Margaretha ihren Betrug vollendet hat, alle Lichter und von ihr selbst „geht ein rothes Leuchten aus“ (2802). Das Dunkelwerden der Szene soll natürlich symbolisch auf die Verruchtheit der begangenen Tat hindeuten, das Leuchten, das von der alten Hexe ausgeht, hat keinen anderen Zweck, als die völlige Finsternis zu verhindern, ist aber ein Beweis für Hebbels Bühnenphantasie. Denn daß er die Lichtquelle gerade von Margaretha ausgehen läßt, zeigt, daß er sie, die roterglänzende, in ihrem

Digitized by Google

Gegensatz zu der dunklen Umgebung vor Augen hatte. Während Balthasar anfängt, das für Genoveva und ihr Kind bestimmte Grab aufzuwerfen, zählt er leise: „Eins, Zwei, Drei u. s. w. Zuweilen hört man eine Zahl" (3282). Hier nimmt die Erzeugung der Stimmung ihren Weg allerdings durch das Ohr, wenigstens der Hauptsache nach, denn es ist weniger die Tatsache, daß das Grab geschaufelt wird, als das eintönige Zählen Balthasers, das lähmend auf das Gemüt des Hörers drückt. Aber die Bühnenphantasie bezeugt diese Anweisung nicht minder, als die, welche die Stimmungsmittel bezeichnen, die sich an das Auge wenden. Hebbel sah die Gestalt des Grabenden vor sich und er fühlte, wie die Wirkung gesteigert werden mußte, wenn Balthasar ab und zu eine Zahl hervorstößt, was auch Dingelstedt hervorhob. Schauen und Fühlen der Stimmung machen — es wird davon später noch die Rede sein — hier die Bühnenphantasie aus und bringen den mächtigen szenischen Eindruck hervor. Ähnlich verhält es sich am Ende der „Maria Magdalene", bevor Klaras Leiche hereingebracht wird. Die Bühnenanweisung besagt (71, 15): „Tumult draußen". Der entstehende Lärm muß die Spannung des Hörers erregen, zugleich aber sieht und fühlt Hebbel seine Wirkung auf die Personen, die sich auf der Szene befinden. Im „Trauerspiel in Sizilien" sieht Anselmo den Leichnam seiner Tochter „beim Licht einer Fackel" (665), „Fatime erscheint allmählich, die Wolke verschwindet nach und nach, ein röthliches Licht umfließt sie" (629) und als sie entweicht, umfließt sie wiederum eine Wolke und die Szene wird dunkel (754). In der „Agnes Bernauer" sieht man „in der Ferne ein Dorf in Flammen stehen" (225, 7) und im „Demetrius" „in der Ferne einen ärmlichen Leichenzug".

Walzel meint[130] in den Hebbelproblemen: „Die bewegte Gestalt ist, was Ludwig im Gegensatz zu Hebbel vor sich erblickt." Schon eben haben wir gesehen, daß auch Hebbel seine Figuren sehr wohl in Bewegung vor Augen schaut. Dazu wollen wir jetzt noch einige weitere Belege fügen, indem wir jetzt die Bühnenanweisung betrachten, die dem Darsteller individuelle, sich nicht ohne weiteres aus der Handlung ergebende Mimik vorschreibt. Sie findet sich bei Hebbel trotz der oben erwähnten Stelle in dem Brief an Kühne. Allerdings muß gesagt werden, daß diese Bühnenanweisungen genau so wie die zurückgreifenden vorzugsweise — mit Ausnahme der „Judith" — in den Werken der ersten Periode auftreten, während sie sich in der zweiten, also gerade von der Zeit an, wo Hebbel

Digitized by Google

den genannten Brief schrieb — 1847 — verringern und dort, wo er doch noch Gebrauch von ihnen macht, mehr allgemeinen typischen Charakter tragen.[131]

Judith wird von Schauern geschüttelt (71, 4), sie ist verwirrt (73, 5), sehr ernst (19, 20), sie blickt gen Himmel (28, 25), aber im ganzen sind weder sie noch die übrigen Personen des Hebbelschen Dramas mit individueller Gebärde ausgestattet. Anders dagegen ist es in der „Genoveva", wo sich individuelle Mimik häufig findet. Golo hält „schauernd" inne (1594), Siegfried „schließt die Augen" (2351), als er von Genovevas Treubruch hört, er „setzt den Helm auf" (2448) und „drückt sich ihn tief ins Gesicht" (2465), als Golo ihm den Hergang der Geschehnisse erzählt. Dadurch versinnlicht Hebbel sehr fein die Bewegung seines Innern. Der Pfalzgraf fühlt sich ferner „mit der Hand nach der Stirn" (2483), er „setzt sich nieder" und „legt seinen Kopf in die Hände" (2611), Margaretha „umarmt" Golo an einer Stelle, wo wir das am wenigsten erwarten (2594), sie „senkt den Arm, streckt die Hand gegen die Erde" (2734), und sie „steht hochaufgerichtet da", nachdem sie vorher „zur Erde gesprochen" hat (2921). Genoveva „legt ihren Kopf auf den Tisch" (3068) und „liest still" (3135), Klaus „stiert" Hans an (3415), Golo „bedeckt sich das Gesicht" (3408), Balthasar „macht die Bewegung des Kopfabhauens" (3419) und erzählt „langsam und lauernd" fort (3422).

Der Bauer Jakob setzt sich „gravitätisch in einen Lehnstuhl und nimmt eine befehlende Miene an" (330, 6), der Gerichtsdiener redet Meister Anton „hämisch" an (36, 5) und dieser „faßt seine Tochter bei der Hand und redet sehr sanft mit ihr" (36, 11) in einem Augenblick — und darauf kommt es an —, wo er ihr das Furchtbarste sagt. Klara ist während der Erzählung des Sekretärs „abwesend, ohne allen Antheil" (47, 28), in derselben Szene „bricht sie in Thränen aus" (50, 24), Leonhard blättert in einem „Journal" und „liest mit großem Ernst" (54, 24) seinen Absagebrief an Klara, den diese ihm zurückbringt, zwei Anweisungen, die besagen, wie scharfumrissen die Gestalt dieses Schurken, der aus seinem schnöden Benehmen etwas Selbstverständliches, ja eine Guttat macht, vor Hebbels schauendem Auge stand. Klara tut „wild" einen Schritt auf Leonhard zu (59, 20) und spricht vor ihrem Todesgang das Gebet, „wie ein Kind, das sich das Vaterunser überhört" (67, 19). Meister Anton „steckt beide Hände in die Tasche" (70, 2), als ihn der sterbende Sekretär bittet, ihm eine darauf zu geben, daß er seine

Digitized by Google

Tochter nicht verstoße und am Ende des Stückes bleibt er „sinnend“ stehen, während sich Herr Gregorio am Schluß des „Trauerspiels in Sizilien“ „schüttelt“. Julia „faßt sich an die Stirn“, als ihr Graf Bertram den ungeheuerlichen Vorschlag macht (152, 5), Antonio „küßt den Sarg“ (156, 29), der vermeintlich Julias Leiche enthält, Valentino „macht die Pantomime des Erschießens“ (151, 5) und Julia tritt „dicht“ vor Antonio hin (189, 31).

Wie der Gerichtsdiener „in Maria Magdalene“ wendet sich Joab „hämisch“ an Herodes (187), Mariamne „zeigt gen Himmel“ (470), Herodes „bedeckt sich das Gesicht“ (3179) und „macht eine Bewegung, als ob er etwas zerbräche“ (3277). Rustan „macht die Bewegung des Hauens“ (354) und „stampft die Erde“ (444), Fatime spricht bei ihrem ersten Erscheinen „wie träumend“ (629), an ein und derselben Stelle (828) tritt Hakam „dicht hinter Assad und dieser geht lebhaft vorwärts“, der Vezier verbindet die Augen des Kalifen mit „Feierlichkeit“ (1100), der Kadi „greift mit einer Gebärde an den Hals“ (1287), Assad läßt es „willen- und bewußtlos“ geschehen, daß man ihn mit dem Purpurgewand bekleidet (1291), und „streicht sich dann mit der Hand über die Stirn“. Der „Rubin“ nimmt überhaupt unter den Werken der zweiten Periode, was die Bühnenanweisungen betrifft, eine Ausnahmestellung ein. Sie sind hier verhältnismäßig häufig. Das erklärt sich aus dem phantastischen Charakter des Märchenlustspiels. Im „Moloch“ lacht ein Weib „wie im Wahnsinn“ (264), das Volk droht dem König „bittend und verhalten“ (430), Theoda „ballt krampfhaft die Hand“ (670) und wenn gegen Schluß des zweiten Aktes hinter Hieram die Anweisung „tritt vor“ (925) steht, so ist das ein besonders eindringliches Zeugnis dafür, daß Hebbel während des Schaffens die Bühne vor Augen gehabt hat.

Pfalzgraf Siegfried führt im „Nachspiel“ (186) „mit geballter Hand einen Schlag“, als er von Golos Treubruch hört, Theobald „singt und springt“ (138, 31), als er herausgebracht hat, daß Agnes Niemandem gut ist. Albrecht „greift sich mit der Hand über die Stirn“ (149, 2), eine mimische Vorschrift, die sich bei Hebbel sehr oft findet, Herzog Ernst „hebt seine drei Finger in die Höhe“, um dadurch seine Zuversicht auf die Unwahrheit des Gerüchtes auszudrücken (180, 28), und „macht in der Erregung ein Paar Schritte“ (200, 21), Albrecht „wendet sich nach der entgegengesetzten Seite“ (227, 24), als er den Befehl gibt, den gefangenen Vater sogleich freizulassen, und als dies nicht geschieht, „stampft er mit dem Fuß“

Digitized by Google

(227, 32), auch eine häufige szenische Vorschrift bei HEBBEL zum Ausdruck der zornigen Ungeduld. Als der Herold den kaiserlichen Befehl bringt, sein Schwert zu den Füßen des Herzogs Ernst niederzulegen, „bohrt Albrecht sein Schwert in die Erde und stützt sich darauf" (231, 31).

Im „Gyges" findet sich überhaupt nur eine einzige individuelle Bühnenanweisung: Lesbia „legt sich die Hand vor die Augen" (1241), aber auch die typischen, die nur allgemein eine Bewegung vorschreiben (141, 803, 1477, 1764), zeigen, daß HEBBEL während der Konzeption seine Gestalten in voller Stärke vor Augen schaute. Nur sah er davon ab, ihre Art genauer zu bezeichnen, weil er sie so klar erblickte, daß er kein inneres Bedürfnis empfand, sie noch in epischer Form ausdrücklich zu bezeichnen. Warum er an den betreffenden Stellen überhaupt von ihnen Gebrauch macht, und nicht auch hier auf sie verzichtet, wie allermeistens in den letzten Werken — vgl. das in bezug auf den Schluß der „Nibelungen" Gesagte —, läßt sich natürlich nicht entscheiden, es sei denn, daß die Mimik eine Antwort auf eine von dem Partner im Dialog gestellte Forderung darstellt, wie es z. B. Vers 1407 der Fall ist, wo Rhodope Gyges' Bitte, ihn gehen zu lassen, nur mit einer abwehrenden Bewegung beantwortet.

Auch in den „Nibelungen" sind nur verschwindend wenig individualisierte Bühnenanweisungen. Kriemhild „bedeckt sich das Gesicht" (1482), Siegfried „legt die Hand auf Kriemhilds Haupt" (1734), Gunther „stampft" (3162) und unterbricht Hagen „scharf und schroff" (3466), Hagen „bindet seinen Helm fester" (4019), als er bemerkt, daß man die Herren freundlicher begrüßt, als die Mannen (4019),[132] „klopft auf den Panzer", als es Kampf gilt (4377) und am Ende, als Kriemhild Gunther das Haupt hat herunterschlagen lassen, „klatscht er in die Hände" (5444).

Hiob redet mit „feierlicher Gebärde gegen den Himmel" (1074), Demetrius „springt auf" in der Erregung (1405) und „umarmt den Woiwoden" in seiner Freude (1416), Otrepiep „ballt die Faust" (1647), ein Bürger „hebt einen Stein auf und wirft ihn zur Erde" (1783), wodurch HEBBEL seinen Zorn versinnlicht, Marfa „breitet die Arme gen Himmel aus" (2013), Otrepiep „bekreuzt sich auf der Schwelle des Domes" (2049), die Anweisung „stumme Wechselreden" (2179) bei Schuiskois Gefangennahme bezeugt, daß der Dichter auch diesen Vorgang lebendig vor sich sah, Demetrius „bricht aus" und „mäßigt sich gleich darauf" (2304), eine Stelle, wo diese Bezeichnungen aller-

dings durchaus notwendig sind, da das abgebrochene „Das" den Vorgang nicht allein zu veranschaulichen vermag, und der Woiwode endlich „stampft mit dem Fuß".

Für Hebbels Bühnenphantasie spricht nun noch eine besondere Abart der individuellen szenischen Anweisung, die wir schon im ersten Kapitel angedeutet haben. Es ist das die epische Bühnenvorschrift, d. h. eine solche, die Bestandteile enthält, die durch den Darsteller nicht wiedergegeben werden können, die ihm aber, als Ganzes genommen, doch Anhaltspunkte für die Versinnlichung des Zustandes der betreffenden Bühnenfigur bieten. Im „Mirandola" und dem „Vatermord" ist, wie erwähnt, diese Art auf des Dichters Unfähigkeit zurückzuführen, alles, was in ihm nach Ausdruck ringt, in poetische Form aufgelöst wiederzugeben. Davon kann natürlich später keine Rede mehr sein. Wo sich die epische Bühnenanweisung in den Dramen Hebbels findet — und in allen Werken mit Ausnahme der „Julia", des „Gyges" und des „Demetrius" tritt sie auf, namentlich in denen der ersten Periode —, ist sie ein Zeugnis für die klare Vorstellung, die der Dichter von seinen Gestalten hatte: im Feuer der Konzeption sind sie niedergeschrieben, um den höchsten Affekt zu bezeichnen, — das ist ihre vorwiegende Aufgabe, zum mindesten die, die für uns hier in Betracht kommt. Indem der Dichter sich dabei bemüht, — was durchaus ein Akt der Phantasie ist, d. h. wobei Bewußtes und Unbewußtes ineinander fließt —, die Quintessenz eines bestimmten Affektes in die Anweisung zu pressen, übernimmt er sich im Ausdruck und wird episch. Auch hier möchte ich darauf hinweisen, was schon einmal leise angedeutet wurde und wovon bald noch eingehender gehandelt werden soll, daß allerdings, wie die Beispiele uns lehren werden, kein Zweifel über die der epischen szenischen Bemerkung innewohnende Beweiskraft für Hebbels visuelle Anschauungsstärke bestehen kann. Andererseits tut sie aber dar, daß wir das Wort Bühnenphantasie, wie überhaupt den Begriff Anschauung, weiter fassen müssen, als es geschieht, wenn wir ihn allein auf den Gesichtssinn beziehen. Vielmehr ist die ganze Stimmung — wirke sie nun auf das Auge, auf das Ohr oder auf das Gefühl —, die durch die epische Bühnenanweisung genau so erzeugt wird, wie durch die früheren unter der Rubrik Stimmung erregende betrachteten, ein Beleg für die anschauende Phantasie unseres Dichters.

In der „Judith" erwidert die jüdische Witwe auf die Worte des Ältesten (41, 1), „Will der Herr uns helfen, so muß es in diesen

Digitized by Google

fünf Tagen geschehen": „Feierlich als ob sie ein Todesurteil spräche": „Also in fünf Tagen muß er sterben!" Der feierliche Ton soll den inneren bezähmten Aufruhr Judiths versinnlichen. Die Frage, welche Quelle diesen Aufruhr speist, geht in der weiteren auf, was Hebbel wohl veranlaßt haben mag, den Ton, in dem Judith diese Worte spricht, als einen solchen zu hören, in dem man ein Todesurteil verkündet? Er hat in diesem Augenblick sicher nur das Weib vor sich gesehen, das aus unbewußtem Geschlechtsverlangen zu dem „ersten und letzten Mann der Erde" (79, 11) hinausgetrieben wird und das in dem Moment, wo die Entscheidung drängt, die ganze Tragweite des Unternehmens empfindet, das sie ausführen will. Denn obgleich sie sich den eigentlichen Grund nicht eingesteht, der sie veranlaßt, in das Lager des Holofernes hinauszuziehen, weiß sie doch wohl, was sie dort erwartet. Daher, so glaube ich, läßt Hebbel sie ihren Entschluß, Holofernes zu töten, nicht darum in dem Ton aussprechen, wie man ein Todesurteil fällt, sondern darum, weil sie an ihre eigene Vernichtung denkt. Das verleiht dieser Stelle die ganz besondere, die große Stimmung, auf die Hebbel so gern hindrängt, wie wir noch sehen werden. Seine anschauende Phantasie erfaßt das Weib, das sich selbst zum Opfer bestimmt, das dies mit geheimer Wollust empfindet, das sich darum, inmitten des erbärmlichen Pöbels, selbst bewundert und, vor ihrer eigenen Größe erschauernd, „feierlich" das Urteil über den Assyrerfeldherrn ausspricht, das in Wahrheit ihr eigenes ist.

Neben weniger bedeutenden epischen Anweisungen (58, 17, 18) ist in der „Judith" noch die Stelle gegen Schluß der Tragödie anzuführen, wo Judith das Verlangen der Ältesten und Priester abschlägt, für ihre Tat den Lohn zu fordern, dann aber (80, 30) „wie von einem plötzlichen Gedanken erfaßt", ausruft: „Und doch, ich fordre meinen Lohn!" Einen ganz so stark epischen Charakter, wie die vorher besprochene mimische Vorschrift trägt diese nicht. Sie weist den Darsteller auf eine ganz bestimmte Gebärde hin, die mit dem Auftauchen einer neuen, die vorgefaßte Ansicht umstürzenden Möglichkeit verbunden ist. Hebbel sah an dieser Stelle das Weib vor Augen, das in dem Bewußtsein, eine Pflicht erfüllt zu haben, die Gott gebot, plötzlich wieder von der schon früher erworbenen Erkenntnis gepackt wird, daß sie jener nur aus persönlichen Gründen nachgab und daß dafür durch sie selbst ein Zeuge in die Welt gesetzt werden kann.

Als Golo nach seiner Turmbesteigung zum ersten Mal mit

Digitized by Google

Genoveva zusammentrifft, stürzt er ihr, „wie niedergeworfen“, zu Füßen (602). Der Dichter sieht vor seinem schauenden Auge den Fußfall seines Helden, zu dem dieser aus Schuldbewußtsein und zugleich aus Leidenschaft getrieben wird, in der Art, daß es erscheint, als würde Golo von einer äußeren Macht zu Boden gestürzt. Auch hier muß indessen Anschauung im weitesten Sinn genommen werden, indem HEBBEL hier aus dem Gefühl des eben genannten Schuldbewußtseins und der Liebesleidenschaft heraus produziert. Auf das Gefühl wirkt daher, genau so, wie die angeführten Beispiele aus der „Judith“, diese epische Bühnenanweisung in erster Linie. Notwendig ist sie an dieser Stelle nicht. Der poetische Eindruck wird durch sie in keiner Weise auch nur berührt. Was Golo antreibt, vor Genoveva niederzuknien, fühlen wir auch ohne sie. Dies ist ein Beweis dafür, daß es sich nicht um Gefühle handelt, die der Dichter nicht in künstlerische Form aufzulösen vermochte. Ähnlich ist es, wenn Golo, von Genovevas Reinheit hingerissen, „in plötzlicher Bewegung“ sein Schwert zieht (757), damit jene es weihe. Diese plötzliche Bewegung muß durchaus auf innerlichen Affekt bezogen werden. Von dem Seelenadel der Pfalzgräfin wird Golo so bezwungen, daß er in einer augenblicklichen Aufwallung sein Begehren unterdrücken will. HEBBEL hat hier aber die epische Bühnenanweisung mit der charakteristischen verbunden: die plötzliche Bewegung versinnlicht sich für das Auge darin, daß Golo sein Schwert zieht, um es von der Reinheit weihen zu lassen, auch wieder ein Zeugnis dafür, daß der Dichter sehr wohl sah, wie sich Seelenregungen äußerlich kundgeben. Daran, daß HEBBEL der epischen Bühnenanweisung an dieser Stelle die individuelle zugesellt hat, ist am besten ersichtlich, wie überflüssig jene ist, wie aber andererseits die Gestalt des Golo vor allen Sinnen des Dichters stand. Genau dasselbe ist der Fall, wenn Golo „tief erschüttert“ (2583) vor Siegfried auf die Knie stürzt, dem er eben die erfundene Meldung überbracht hat, wenn Margaretha „von der dämonischen Gewalt ergriffen“ umherrast (2795), ein besonders eindringliches Beispiel dafür, wie der Affekt den Dichter fortreißt und wie seine Phantasie in jedem Augenblick dem Tun ihrer Geschöpfe folgt. Das geht sogar so weit, daß er gleich darauf zum Novellenstil greift und nicht nur den Affekt durch die Epik besonders betont, sondern auch einen Vorgang berichtet, der der Grund des Affektes wird, und den der Zuschauer gar nicht wahrnehmen kann. Es heißt nämlich von Margaretha:

Digitized by Google

„Sie blickt in den Spiegel; statt ihres Bildes grins't ihr eine Teufelslarve entgegen.“ Wäre diese szenische Anweisung wirklich notwendig, so würde sie einen künstlerischen Mangel bedeuten. Sie würde zu jenen gehören, die wir im „Mirandola“ gefunden haben und die auf das Versagen der gestaltenden Kraft zurückgehen. Aber die folgenden Verse:

„Weh'! Weh'!
Das ist ja nicht mein Bild! Das ist er selbst!
Heraus! Heraus! Mein Leib ist nicht Dein Haus!“

zeigen, daß die Bühnenbemerkung pleonastischen Charakter trägt, daß sie also überflüssig ist. Golo „wirft sich in höchstem Schmerz auf die Bank“ (3413), als er von Genovevas Tod erfährt. Als Balthasar bekennt, daß er von der Unschuld der Pfalzgräfin überzeugt war, als er ihr das Haupt herunterhieb, will Golo sich erheben, „aber starre Wuth fesselt ihn an die Bank“ (3448). Besonders aus der zuletzt angeführten szenischen Vorschrift erhellt HEBBELs Bühnenphantasie, da hier Auge und Gefühl gleicherweise erregt werden.

Im „Diamanten“ bezeugen kleinere epische Elemente die Stärke von HEBBELs Bühnenvorstellung. So wenn es heißt (383, 10): „Der für todt daliegende Schlüter wird beleuchtet.“ Die herausgehobenen Worte sind episch. Da Schlüter sich schon zu Beginn der Szene niedergeworfen hat, bevor der Schuß fällt, wissen wir, daß er nicht tot ist, und brauchen darauf nicht noch einmal hingewiesen zu werden. Bezeichnend aber sind sie für HEBBEL, da sie dartun, daß er während des ganzen Gesprächs, das zwischen dem Beginn der Szene und der jetzt betrachteten Bühnenanweisung liegt, die vermeintliche Leiche vor Augen hatte.

Klara, „fast wahnsinnig“, stürzt der Toten mit aufgehobenen Armen zu Füßen und ruft „wie ein Kind“, ein anderes Mal hält sie sich an einem Stuhl (46, 19) „als sollte sie umfallen“, wiederum später spricht sie „dumpf, als ob sie allein wäre“ (50, 20), und als Leonhard ihr die Locken zurückstreicht, „läßt sie's gescheh'n, als ob sie's gar nicht bemerkte“ (58, 10). Wenn HEBBEL in dem Monolog Sebastians, als dieser die Leiche seiner Braut erblickt (497), ausdrücklich die Bemerkung einschiebt: „Er erblickt die Todte“, die pleonastisch ist, weil sich das durch sie Ausgedrückte gleich darauf durch seine Handlungsweise kundtut, so zeigt dies, wie klar und furchtbar dieser Augenblick vor seiner

Digitized by Google

schauenden Phantasie stand. Auf demselben Phantasieakt beruht es, wenn Assad vor dem Laden des Juweliers den Rubin erblickt (283), was HEBBEL besonders durch die szenische Anweisung hervorhebt, ebenso wie im „Nachspiel“ (177), wo Caspar die Höhle „entdeckt“[133] und in der „Agnes Bernauer“, wo Albrecht ein geheimes Fach bemerkt (185, 15).

Überaus bezeichnend für die Seite von HEBBELS Bühnenphantasie, die sich vor allem auf die Stimmung bezieht, ist die szenische Anweisung, welche die Unterbrechung des Gesprächs zwischen Mariamne und Titus im fünften Akt durch Joab begleitet (3102). Es heißt von diesem: „tritt geräuschlos ein und bleibt schweigend stehen“. Ein geräuschloses Eintreten kann dem Zuschauer nicht verdeutlicht werden, wenigstens nicht durch den Gehörsinn. Nur ein sehr lärmendes Auftreten vermag er als solches zu hören. Ein geräuschloses unterscheidet sich für sein Ohr in Nichts von demjenigen, bei dem der Dichter auf die Art gar kein Gewicht gelegt hat. Wohl aber kann ihm die Geräuschlosigkeit wahrnehmbar gemacht werden, nicht durch das Geschehnis des Eintretens selbst oder doch nicht allein, sondern durch seine Verbindung mit der Stimmung, die schon vor jenem auf der Szene vorhanden ist. Dies ist nun bei der Stelle aus „Herodes und Mariamne“ der Fall, die wir hier im Auge haben. HEBBEL schwebte die große Stille vor, die auf das Geständnis Mariamnens folgen muß, das Pathos des Augenblicks. Dieses Pathos sucht er durch die epische Anweisung auszudrücken, die, wenn sie dem tatsächlichen, von HEBBEL auch beabsichtigten Vorgang entsprechen sollte, etwa folgendermaßen lauten müßte: Pause; Joab tritt ein usw. Indem während einer Stockung des Dialogs eine neue Person auftritt und schweigend stehen bleibt, wird die durch jene entstehende Stille bedeutsam von dem Zuschauer empfunden, um so mehr, als der eintretende Joab Mariamnens Henker ist. Ist diese epische Anweisung ein Zeugnis für die starke Ausbildung der Gefühlsseite von HEBBELS Bühnenphantasie, so ist eine andere, die sich am Ende von „Herodes und Mariamne“ befindet, ein neuer Beleg für das sich auf das Gehör beziehende Element dieser Phantasie. Herodes letzte Worte sind von der szenischen Vorschrift begleitet (3312): „noch laut und stark“. Dies epische „noch“, dem keine Anweisung über die Art von Herodes' Ton folgt, wenn er in Titus' Arme sinkt, worauf doch eben dieses „noch“ hindeutet, besagt, daß HEBBEL im besonderen den plötzlichen Zusammenbruch des Königs

Digitized by Google

vor Augen hatte, daß sein Ohr die Ermattung des Tons wahrnahm, als sich dieser noch in voller Kraft ausschwang.

Im Nachspiel zur „Genoveva“ stürzt Schmerzensreich „athemlos“ herbei (25) und Genoveva erholt sich wieder (214), beides epische Anweisungen, die zeigen, wie lebhaft die bewegten Gestalten vor HEBBELS schauender Phantasie standen. In der „Agnes Bernauer“ ballt Stachus die Hände, „wie zum Fluchen“ (198, 26), eine Bemerkung, die durch seine folgenden Worte ebenfalls zum Pleonasimus wird, wie die sehr auffallende, die von den Reisigen aussagt (215, 17): „Drängen sich um Agnes herum, aber mit Scheu, und ohne sie anzurühren, weil sie von ihrer Schönheit geblendet sind.“ Sie ist unnötig, weil jene durch ihre Interjektionen: „Ha! Ei! Die!“ das in der Bühnenvorschrift Ausgesagte in voller Deutlichkeit versinnlichen. Dieses Beispiel ist ein besonders eindringlicher Beleg für das, was oben von dem Bestreben des Dichters gesagt wurde, im Feuer der Konzeption den Affekt in die Bühnenanweisung zu pressen.[134]

„Wenn der Stil Werkzeug der Darstellung — nicht des bloßen Ausdrucks — sein soll,“ sagt JEAN PAUL,[135] „so vermag er es nur durch Sinnlichkeit, welche aber . . . nur plastisch, d. h. durch Gestalt und Bewegung, entweder eigentlich oder in Bildern daran erscheinen kann.

Für Gefühl und Geschmack haben wir wenig Einbildungskraft . . .

Für das Ohr sammelte unsere Sprache einen Schatz fast in allen Tierkehlen; aber unsere poetische Phantasie wird schwer eine hörende. Auge und Ohr stehen in abgekehrten Winkelrichtungen in die Welt.“

Wir haben durch die Betrachtung von HEBBELS Bühnenphantasie gezeigt, daß diese Worte auf ihn keine Anwendung finden können. Gefühl und Gehör sind wesentliche Elemente seiner Anschauungskraft und spielen daher bei der künstlerischen Produktion eine große Rolle. Ja, wenn wir an THEODER A. MEYERS Theorie denken, ist die JEAN PAULsche Auslassung gerade in ihrer Umkehrung richtig. Denn kommt es vor allem an auf innere Lebendigkeit, so wird besonders die auf das Gefühl wirkende Stimmung den künstlerischen Eindruck vermitteln. Daß dies bei HEBBEL sehr oft der Fall ist, hat uns die Würdigung der Bühnenanweisung ebenfalls gezeigt, aber auch, daß in den meisten Fällen zusammen mit Gefühl und Gehör das schauende innere Auge in Tätigkeit tritt.

Digitized by Google

In dieser Verbindung der verschiedenen Sinnestätigkeiten zur Anschauung offenbart sich das bedeutendste Moment der künstlerischen Verwandtschaft von HEBBEL mit CONRAD FERDINAND MEYER,[136] auf die schon kurz hingedeutet wurde. Diese Verwandtschaft tritt auch in anderer Beziehung zutage. Dadurch wird eben jene, die für uns vor allem in Frage kommt, noch in helleres Licht gerückt. Wie HEBBEL, so komponiert auch MEYER mit bewußter Rücksicht auf das Hauptmotiv, wie HEBBEL führt er Personen ein, die den Zweck haben, das Hauptmotiv rednerisch zu beleuchten, indem sie in ähnliche oder abweichende Stellung zu dem treten, was bei unserem Dichter die Idee ist, zu dem Thema. In der „Versuchung des Pescara“ wird dies sogar einmal durch das Schicksal einer Person bewerkstelligt, die gar nicht auftritt. Durch den Tod der geschändeten Julia ist diese einer Wahl überhoben. Dadurch wird das Problem der Verführbarkeit und der Treue unterstrichen, ein Problem, das ja auch für Pescara ein Problem bleibt, weil er den Tod in der Brust trägt.[137] Durch diese Übereinstimmungen mit HEBBEL erscheint die zuerst genannte, für uns an dieser Stelle wichtigste, nicht als ein bloßer Zufall, sondern tief in der künstlerischen Persönlichkeit beider begründet. Auf dieses letztere einzugehen würde viel zu weit führen; ich muß mich darauf beschränken, zu zeigen, wie sich ihre Verwandtschaft in ihren Schöpfungen offenbart. Sie drückt sich vor allen darin aus, daß es beiden um die große rhetorische Gebärde zu tun ist, die mit ethischem Gehalt erfüllt wird. Dafür wurde bei HEBBEL schon auf den Monolog Golos am Ende des dritten Aktes hingewiesen. Diese rhetorische Gebärde ist nichts anderes, als jene bedeutende Stimmung, die als das Produkt der verschiedenen Sinnestätigkeiten bei beiden Dichtern entsteht und die wir, was HEBBEL betrifft, bereits verschiedentlich in den letzten Betrachtungen konstatierten. Auch an MEYERS anschauender Phantasie sind alle in Frage kommenden Sinne beteiligt.[138] Wenn wir indessen von Gebärden sprechen, so dürfen wir nicht an die denken, die bei ihm so häufig sind, an die festlichen und symbolischen, wozu z. B. die des Pescara zu rechnen ist, der in das Kohlenbecken greift und die mit Asche gefüllte Hand langsam .... öffnet: „Mein Ziel — Staub und Asche,“[139] sondern an die, die nicht weniger häufig sind, an die erstarrten, an die plastischen Gebärden, die unter Zuhilfenahme des Raumes die ethische Stimmung auslösen. Für HEBBEL haben wir bereits zwei Fälle solcher Raumwirkung — den Schluß des dritten

Digitized by Google

Aktes der „Judith“ und den eben wieder erwähnten des dritten der „Genoveva“ — herausgehoben. Wir werden gleich auf sie noch einmal zurückkommen, wo sie, wie bei Meyer, mit einer mächtigen Gefühlswirkung verbunden ist, die durch die Tätigkeit der verschiedenen Sinne zustande kommt, das heißt also, wo sich der Effekt des Gesichtsvorganges eben in diesem Raumeindruck versinnlicht. Auf die plastische Raumwirkung bei Meyer, mit ihrer Fähigkeit, pathetische Stimmung zu vermitteln, hat Kalischer zu wenig Gewicht gelegt. Die wenigen Zeilen, die er ihr widmet, genügen durchaus nicht.[140] Vor allem hätte auf die Kapitelende von Meyers Novellen hingewiesen werden müssen. Dante, der am Schluß der Hochzeit des Mönchs „die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg“, wurde bereits erwähnt. Dann vor allem der Schluß des „Pescara“: „Viktoria trat zu dem Gatten. Pescara lag ungewaffnet und ungerüstet auf dem goldenen Bette des gesunkenen Thronhimmels. Der starke Wille in seinen Zügen hatte sich gelöst und die Haare waren ihm über die Stirn gefallen...“ Viktoria an der Leiche ihres Gatten inmitten des großen Thronsaales, das sieht und fühlt Meyer zugleich, das ist die große Bild gewordene Gebärde, mit der er die Versuchung des italienischen Feldherrn abschließt. Der ethische Inhalt der Gebärde ist das Symbol dieses unvergleichlichen Kunstwerks: Die Majestät des Todes. Oder das Ende des dritten Kapitels:[141] Der Connetable und Del Guasto „Beide in der höchsten Aufregung“ vor dem „schweren roten Vorhang mit goldenen Quasten.“[142] Vor ihnen der erzene Pescara, der weiß, daß er bald sterben wird. Wieder haben wir das Pathos des ethischen Augenblicks, verkörpert in dem Gegensatz zwischen dem gelassenen Feldherrn, den keine Versuchung mehr etwas anhaben kann, weil ein Höherer bereits Besitz von ihm ergriffen hat, und den beiden Männern, die der Vorschlag des mailändischen Kanzlers verführt hat, verbunden mit dem Pathos des Bildes, dargestellt durch die ernste Ruhe Pescaras gegenüber der heißen Erregung des Herzogs und des beutegierigen Jünglings, eine Gruppe, die durch den Hintergrund gehoben wird, den der schwere rote Vorhang bildet. Ferner der Schluß von „Gustav Adolfs Page“[143]: „Als die Kirchthore den mit ungeduldigen Gebärden, aber ehrfürchtigen Mienen Eindringenden sich öffneten, lagen die beiden vor dem Altare gebettet auf zwei Schragen, der König höher, der Page niedriger, und in umgekehrter Richtung, so daß sein Haupt zu den Füßen des Königs ruhte. Ein Strahl der

Digitized by Google

Morgensonne .... glitt durch das niedrige Kirchenfenster, verklärte das Heldenantlitz und sparte noch ein Schimmerchen für den Lockenkopf des Pagen Leubelfing.“ Zu der plastischen Wirkung der vor dem Altare aufgebahrten Leichen gesellt sich hier die malerische, die durch den Sonnenstrahl erreicht wird, der auf dem Antlitz des toten Schwedenkönigs und seines Pagen spielt. Das ethische Pathos aber wird wiederum wie im „Pescara“ durch den allmächtigen Tod getragen, der das Geheimnis von dem jungen Leubelfing der Mit- und Nachwelt entzieht, und damit in uns das freudig erhebende Bewußtsein erweckt, daß ein reiner und großer Mensch nicht durch das Übelreden böswilliger Mäuler befleckt wird.

Diese Beispiele mögen genügen. Wir wenden uns jetzt wieder Hebbel zu, um zunächst an der eine Pause oder ein Schweigen bezeichnenden Bühnenanweisung[144] kurz das für ihn zu erweisen, was wir für Meyer soeben auseinandersetzten und was bei Hebbel nur im Einzelnen hervorgehoben wurde.

Wir beachten zuerst die Pause, d. h. die Wirkung, die der von den Personen ganz verlassene Bühnenraum hervorbringt. Hierfür haben wir nur ein einziges Beispiel, die „feierliche Pause“, die Hebbel zwischen dem Abgang der zum Tode geführten Mariamne und dem Auftreten Salomes (3115) vorschreibt. Das Epitheton „feierlich“ tut ohne weiteres dar, was der Dichter hier beabsichtigte. Er will durch die Pause rednerisch-pathetisch die Tat Mariamnens unterstreichen und gewährt dadurch dem Zuschauer die Muße, die erschütternde Wirkung zu durchleben, die der Tod der Königin auslöst; der doch zugleich erhebt, weil er das notwendige Tun eines Individuums besiegelt, dem die eigene Persönlichkeit über alles geht und das, wenn es diese im Leben nicht bewahren kann, es wegwirft, um sich nicht untreu zu werden. Dies ist das lebendig wirkende Gefühl, das die Pause in uns anreizt, darin kommt ihre ethische Stimmung zum Ausdruck. Und diese wird durch den bildhaften Effekt vertieft, der dadurch hervorgebracht wird, daß in den leeren Raum die Gestalt der Salome tritt.

Die Pause im Dialog, das Schweigen, wird in „Herodes und Mariamne“ ebenfalls zu großer Gefühls- und Bildwirkung gebracht. Nachdem Herodes seinem Schwäher den Befehl erteilt, Mariamne zu töten, wenn er nicht zurückkehren sollte, meint er, es sei doch nicht unmöglich, daß er wiederkomme. Dann entsteht eine „lange Pause“ (659), die der König mit den Worten auflöst: „ich schwur

Digitized by Google

jetzt Etwas, in Bezug auf Dich!" Der Kontrast zwischen den beiden Männern wird in dem Augenblick zum plastischen Bild, wo sie sich stumm gegenüberstehen. Ihr Schweigen macht uns das Ethos des Momentes fühlbar, das sich in dem Gegensatz offenbart, in dem beide zu Mariamne stehen: der König, der über den Kopf seines Schwähers genau so verfügt, wie über das Leben seines Weibes, Joseph, der sich als Sache gebrauchen läßt und sich deshalb noch geschmeichelt fühlt. Im fünften Akt „entsteht eine lange Pause" (2814), nachdem Joab Mariamne vor ihren Gatten und ihre anderen Richter geführt hat. Die ethische Stimmung redet durch denselben Gegensatz zu uns, wie vorher, den wir kurz auch hier als den Gegensatz zwischen Gegenwart und Zukunft bezeichnen können. Den plastischen Eindruck aber gewährt das Bild: Herodes auf dem Tron, Titus ihm zur Seite, die Richter um die Tafel herum und vor ihnen Mariamne, isoliert und dadurch hervorgehoben, noch stärker betont durch Joab, den Henker, der in ihrer Nähe steht. Noch einmal wird uns am Ende dieser Szene derselbe Gegensatz und dasselbe Bild in seiner Starrheit — auf diese kommt es an, denn in dem Augenblick, wo die Pause aufgehoben wird, wo Bewegung in das Bild kommt, muß jede bildhafte Wirkung aufhören — vor Augen geführt: bevor Herodes sein „Stirb!" spricht (2945), sieht er Mariamne lange an, diese aber „bleibt stumm".

Einer isolierten Statue gleich ist Judith im ersten Teil des zweiten Aktes im Gespräch mit Mirza, deren Gedrücktheit ihre leidenschaftliche Starrheit um so mehr betont. Vor allem wird dieser Eindruck dann ins Bewußtsein erhoben, wenn sie „nach einer langen Pause" (17, 32) von ihrem Mann erzählt, der sie nie berührt hat, und wenn sie später „nach einem großen Stillschweigen" (18, 25) daraus den Schluß zieht, daß sie selbst wahnsinnig werden muß, wenn sie aufhören könnte, ihren toten Mann für wahnsinnig zu halten. Der Stimmungsgehalt dieser Pausen liegt darin, daß sie in uns das Gefühl für die Seelenqualen der Frau verstärken, die nicht Jungfrau und nicht Weib ist.[145]

Auf das eminent Plastische der Szene zwischen Golo und Genoveva vor dem Bilde der Pfalzgräfin wurde schon hingewiesen. Auch hier wird von der Pause in bedeutender Weise Gebrauch gemacht: „Nach langem Stillschweigen" (1451) antwortet Genoveva auf Golos Frage, ob man sich selbst töten dürfe, wenn man fühlt, daß die nächsten Stunden einen zum ungeheuren Frevler stempeln werden:

Digitized by Google

„Bleibt ihm die Wahl noch zwischen Sünd' und Tod
So ist er edel, und wird nimmermehr
Vollbringen, was er schaudernd selbst verdammt."

Auch hier beruht das Ethos, wie die plastische Wirkung des Augenblicks, ganz auf dem Kontrast des vor Begierde und der vor Entsetzen erstarrten, die aber selbst noch jetzt das verzeihende Weib bleibt. Übrigens kommt an dieser Stelle noch die akustische Wirkung zur Erzeugung der Stimmung hinzu, da Golo „dumpf und leise" sein Bekenntnis herausstößt.

Mit Ausnahme von „Herodes und Mariamne" ist die Verwendung der Pause in den Werken der zweiten Periode sehr selten. Das spricht natürlich durchaus nicht, wie wir noch im nächsten Abschnitt sehen werden, dafür, daß in ihnen die Verbindung von plastischer und Gefühlswirkung fehlt. Hier sei für unsere Zwecke nur die Stelle erwähnt, wo im „Nachspiel" Schmerzenreich „still betet" und Genoveva sich auf ihn herabbeugt, während von draußen die Jagdhörner hereintönen. Hier haben wir also auch das akustische Stimmungsmittel neben der plastischen Gruppe von Mutter und Kind, deren Schicksal uns rührt, worin sich die ethische Stimmung auswirkt.

Eine Ausnahmestellung nimmt der Anfang der elften Szene des dritten Aktes der „Genoveva" ein, die eine Verwandlung bringt. Folgende Bühnenanweisungen leiten den Dialog ein:

Margaretha (sitzt am Tisch und legt Kräuter auseinander).
Golo (lehnt starr und schweigend gegen die Wand).
Katharina (steht vor ihm).

Diese Szene beginnt also mit einer großen Pause. Die Örtlichkeit ist in eine geräumige Gesindestube im Schloß verlegt. In ihr befinden sich beim Aufgehen des Vorhangs nur die oben genannten drei Personen. Diese Momente machen das Pathos des plastischen Bühnenbildes aus. Golo, abgehoben vom Hintergrund, vor ihm die Amme, und isoliert von ihnen Margaretha, die, durch die Loslösung von den beiden, sich selbst und zugleich jene für das Auge des Zuschauers hebt, rednerisch auf sich und sie hinweist. Die ganze Gruppe scheint klarer und schärfer durch den weiten Raum, in den sie hineingestellt ist, und den wir uns, da es Abend ist, im Hintergrund dunkel, vorne beleuchtet vorstellen müssen. Dieses Hell-Dunkel bringt auch eine malerische Wirkung mit sich, welche die bängliche, erwartungsvolle Stimmung erhöht, in der die große

Digitized by Google

Gebärde dieses ganz Bild gewordenen Augenblicks liegt. Vermittelt aber wird diese Stimmung weniger durch die Starrheit der Personen — auch für Margaretha muß diese Starrheit in Anspruch genommen werden, da ihre Beschäftigung für das Auge des Zuschauers kaum wahrnehmbar ist und außerdem völlig in dem Pathos des gesamten Bühneneindrucks untergeht[146] — noch weniger durch den Raum, obwohl diese, und namentlich die erstere, beträchtlich zu ihrer Erzeugung beitragen — womit schon gesagt ist, daß die Hauptwirkung nicht durch das Auge erfolgt —, sondern vor allem durch die große Pause. Denn die Pause redet zu uns — auch eine Abart des rednerischen Schweigens, wie es uns in dem Richter in der „Agnes Bernauer" entgegentritt. Sie redet davon, daß jetzt, nachdem Golo in der vorhergehenden Szene Genoveva an sich gerissen, die Entscheidung fallen muß, sie redet zu uns von den Gefühlen, welche die drei Personen beherrschen, ohne daß diese auch nur ein Wort zu sprechen brauchen, sie redet von Golo, der nur noch auf seine frevelhafte Leidenschaft hört, von Katharinas Affenliebe zu ihrem Sohn, und von den Teufelsplänen ihrer Schwester. Wenn auf irgend eine Szene, dann ist auf diese das schon zitierte Wort anzuwenden, mit dem Hebbel Kleists Dramen kennzeichnet: wie diese, so starrt auch dieser Auftritt und so mancher von den zuletzt erwähnten von innerem dramatischen Leben.

c) Mit dieser Starrheit, durch die für das Auge der Raum, nicht mehr der Rhythmus zum Vermittler des künstlerischen Eindrucks wird, ist eben gerade hierdurch noch etwas anderes erwiesen, was allerdings schon latent in dem bisher über die Anschaulichkeit Gesagten ausgesprochen liegt. Th. A. Meyer rechnet die Mimik nicht zu den anschaulichen Vollkünsten,[147] weil sie unfähig sei, den anschaulichen Mitteln, die sie in ihren Dienst stellt, eine die Anschauung befriedigende Behandlung zu geben. Die Bewegung vor allem steht mit einem Grunderfordernis unseres anschaulichen Sinns in Widerspruch. Dieser fühlt sich nicht befriedigt, wenn nicht die einzelnen Teile des Angeschauten in ein einheitliches Ganzes der Anschauung zusammengehen. Das kommt nicht zustande, weil das schnelle Vorüberziehen des einzelnen Moments uns nur erlaubt, die jedesmalige Geste, den jedes Mal betonten Zug zu erfassen, nicht aber die Totalität des ganzen Bildes. Wir nehmen sie dann in uns auf, wenn die Bewegung äußerlich gebunden, d. h. plastisch geworden ist. Im Folgenden wollen wir nun von Hebbels anschaulicher Phantasie noch einige Zeugnisse durch seine Aktanfänge und — Schlüsse geben,

Digitized by Google

die uns wieder lehren werden, wie bei ihm Anschaulichkeit des Gesichts und des Gefühls Hand in Hand gehen.

Aus der „Judith" haben wir bereits den Schluß des dritten Aktes angeführt, und brauchen daher hier nur noch auf das Ethos von Delias Monolog hinzuweisen, auf die Stimmung, die er im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden auslöst. Es wird uns durch den Schmerz der Frau um ihren toten Gatten und die Art, wie das Volk diesen, dem sie früher folgten, jetzt verflucht, zum Bewußtsein gebracht, wie wenig es das Opfer verdient, das Judith um seinetwillen — wenigstens glaubt sie dies — bringen will. Es ist nötig, daß wir darauf noch einmal hingewiesen werden, damit im Folgenden, wo sich herausstellt, daß Judith ihre Mission nur aus persönlichen Gründen vollbringt, die Schale nicht allzusehr zu ihren Ungunsten sinkt. Indem sich des Hörers durch das Ende des dritten Aktes eine entschiedene Stimmung gegen das Volk bemächtigt hat, für die ja schon vorher genügend durch den Dichter gesorgt ist, wird in ihm zugleich der Boden bereitet, der nötig ist, um die Vorgänge in Judiths Innerem zu verstehen. Die Frage zu beantworten, ob wir es hier mit einem bewußten Kunstmittel zu tun haben, ist nicht möglich und auch überflüssig, da es allein auf die Wirkung ankommt, einerlei, ob sie der Bewußtheit oder der Unbewußtheit entfließt, oder, was nach dem, was früher über den Phantasieakt gesagt wurde, das Wahrscheinliche ist, aus allen beiden.

Die „Judith" endigt mit einer großen pathetischen Gebärde. „Mirza", so sagt die Bühnenanweisung, „ergreift Judith beim Arm und führt sie vorwärts, aus dem Kreis heraus," nachdem diese an die Ältesten und Priester die Forderung gestellt hat, sie zu töten, wenn sie's begehre. Darauf gibt sie der Magd die Erklärung für ihr Verlangen: sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären. Das Ethos des Augenblicks liegt in dieser Bemerkung, deren Bedeutung schon gewürdigt wurde. Das Auge wird auf diese Bedeutung rednerisch hingewiesen durch den plastischen Eindruck, den die beiden Gestalten hinterlassen, die sich von den übrigen abgewandt haben und sich von ihnen abheben.

Zu den angeführten Beispielen aus der „Genoveva" füge ich noch eins hinzu. Kuh[148] erzählt, daß Hebbel bei dem ersten Akt beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt habe. Dies kommt in der szenischen Anweisung: „in der Ferne Landschaft" zum Ausdruck. Von der Landschaft heben sich die in dem ersten

Digitized by Google

Akt auf der Szene befindlichen Personen ab. Der Eindruck des Reliefs, der auf diese Weise entsteht, wird noch verstärkt durch „einen steil emporragenden Turm", den man „durch die nach hinten geöffneten Fenster" sieht. Eine gewisse Gewichtigkeit und Gemessenheit wird dadurch den Bewegungen verliehen. Diese teilt sich auch der Stimmung mit, die einen ernsten und ahnungsvollen Charakter erhält, eben durch das gekennzeichnete Bild, nicht nur durch den Augenblick des Abschieds. Eine ähnliche Reliefwirkung, nur ohne die Zugabe der ahnungsvollen Stimmung, erreicht Meyer, wenn es im „Schuß von der Kanzel" heißt:[149] „Der General nahm diesen bei der Hand und führte ihn eine Treppe hinauf in sein Bibliothekzimmer, in das die Seebreite durch drei hohe Bogenfenster hineinleuchtete."

In „Herodes und Mariamne" schließt ferner noch der erste Akt mit einer rhetorisch eindrucksvollen Gebärde. Hier ist im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel mehr das Ethos betont, als das Bild. Indem Herodes seine Zufriedenheit darüber äußert, daß es ihm gelungen, Mariamne unter das Schwert zu stellen, wird in dem Hörer gerade eine diesem kontrastierende Stimmung erweckt, ein Gefühl der Trauer und des Mitleids mit diesem König, der sich in wilder Verblendung des Einzigen beraubt, das ihm ein menschliches Glück gewährt.

Am Schluß des zweiten Aktes kommt wieder das Bild auf seine Rechnung. Hier macht uns der Dichter zum Zeugen des plötzlichen Übergangs vom Rhythmus zur Erstarrung, wie das schon in der „Judith" beobachtet wurde. Mariamne, Salome und Joseph sind auf der Szene. Die Königin hat eben von dem Blutbefehl gehört, unter den sie während Herodes' Abwesenheit gestellt ist. Leidenschaftliche Erregung beherrscht alle, da stürzt Alexandra mit der Meldung herein, daß Herodes schon in der Burg sei. Darauf fällt der Vorhang. Eine Bühnenaufführung macht uns gewiß, daß dem Dichter bei diesem plötzlich abgebrochenen Schluß die Starrheit vor dem schauenden Auge stand, in welche die Nachricht die Personen versetzt. Das ist der letzte Eindruck, den wir vor Beginn des folgenden Aufzugs erhalten. Darin wirkt sich auch die Stimmung dieses Endes aus. Die plötzliche Starrheit versinnlicht das Gefühl Mariamnens und Josephs, daß sie beide jetzt einer großen Stunde und einer bedeutenden Entscheidung entgegengehen, ein Gefühl, das sich auch uns mitteilt und die Stimmung angespannter Erwartung erzeugt.

Digitized by Google

Ein eindringlicher Beweis für Hebbels anschauliche Phantasie im weitesten Sinne des Wortes ist endlich der Schluß des zweiten Aktes der „Agnes Bernauer". Albrecht, der Agnes im Arm hält, befindet sich im Vordergrund der Bühne. Dann tritt Caspar Bernauer hervor und segnet beide, während die Ritter im Hintergrund verharren. Wird hierdurch eine plastische Wirkung erzielt, so kommt die Wirkung auf das Gefühl darin zum Ausdruck, daß uns diese Gruppe mit einer unbestimmten Traurigkeit erfüllt, die auf kommendes Unheil hindeutet. In diesen beiden Momenten zusammen symbolisiert sich die große, pathetische Gebärde, die diesen Akt beschließt.

4. Die Bildlichkeit.

„Die Dichtung erwächst ... aus der Anschauung ... Anschauungen beruhen, näher oder entfernter, auf Überlieferungen der Sinne, der poetische Styl ist daher, dem Grundelement nach, ein sinnlicher ..." Hebbel durfte dieses Bekenntnis (W. XI, 70, 16) um so mehr ablegen, als sein dramatischer Stil der geäußerten Theorie völlig entspricht. Der vorige Abschnitt hat uns dies unbestreitbar dargetan. Er hat uns das Vorhandensein einer starken anschaulichen Phantasie bei unserem Dichter nachgewiesen. Anschaulichkeit im weitesten Sinn des Wortes! Noch einmal sei es im Hinblick auf das Folgende nachdrücklichst betont! Gefühl, Gesicht, Gehör nehmen zusammen Teil an dieser Phantasie; diese setzt sich aus ihnen zusammen und ihrer vereinigten Kraft gelingt es, ein lebendiges Kunstwerk zu zeugen. Auf die Lebendigkeit aber kommt alles an, wie wir bereits hervorhoben. Ob der Dichter mehr visuell oder mehr auditiv veranlagt ist, das ist für die Schöpfungen, die eben dieser Veranlagung ihr Leben verdanken, völlig gleichgültig. Denn das Resultat beider verschiedenartig vor sich gehenden Phantasietätigkeiten, also das Kunstwerk, muß dasselbe sein. Es muß wirklich leben, in dem Hörer und Leser Leben erwecken. Besonders sei herausgehoben, wovon weiter unten noch ausführlicher zu reden sein wird: der visuell schaffende Poet kann nicht die Aufgabe haben, durch das von ihm Geschaute auch in dem Leser Anschauungsbilder hervorzurufen, sondern jenes soll Gefühlseindrücke, Stimmung vermitteln. Das heißt nun nicht, daß nicht gelegentlich doch plastische Bilder im Leser erzeugt werden können. Wir werden uns allerdings, besonders was die Bildlichkeit anbelangt, den Ansichten Th. A. Meyers anschließen, der dem Nichtkünstler die

Digitized by Google

Fähigkeit abspricht und ihm auch nicht die Notwendigkeit zuerkennt, das vom Dichter Gesehene auf dem Wege sinnlich vorstellender Tätigkeit nachzuschaffen, müssen indessen doch betonen, was Meyer übersieht, daß, wie bei den Dichtern, auch bei den Lesern die Fähigkeit der sinnlichen Anschauung verschieden stark ausgebildet ist und sie doch das vom Dichter Vorgestellte mehr oder weniger klar nachschaffen können. Aber auch dann ist mit der plastischen Wirkung eine gefühlsmäßige verbunden, in welcher Verquickung sich eben die Lebendigkeit des Eindrucks auswirkt. Daß besonders für den metaphorischen Ausdruck jede vorstellende Tätigkeit von Übel ist, werden wir zeigen. Daß Hebbel, wenn er den poetischen Stil einen sinnlichen nennt, gerade die der Sinnlichkeit innewohnende Fähigkeit betonen will, die größte Lebendigkeit zu vermitteln,[150] geht daraus hervor, daß er den sinnlichen poetischen Stil an derselben Stelle also erläutert:[151] „... er bedient sich, soweit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter, d. h. derjenigen, welche den Dingen nicht wie die todten zahlenhaften, willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden ...“

Für das poetische Kunstwerk ist es also die Hauptsache, ob durch die Sprache Lebendigkeit erreicht wird. Unsere Arbeit aber hat es sich zum Ziel gesetzt, neben dem Stil, der Durchdringung und Befruchtung der Sprache durch einen positiv individuellen Geist,[152] auch diesen Geist selbst, d. h. die psychologischen Voraussetzungen dieses Stils kennen zu lernen. Für die Kenntnis dieser ist es allerdings von Bedeutung, auf welchem Wege die Lebendigkeit erreicht ist. Daher werden wir, wenn wir uns jetzt im folgenden der Bildlichkeit Hebbels zuwenden, den jeweiligen Anteil, den die verschiedenen Sinne an ihr nehmen, zu berücksichtigen haben.

Allgemein hat man sich daran gewöhnt, den tropischen Ausdruck ganz allein auf die visuelle Tätigkeit zu beziehen und dort, wo dies augenscheinlich nicht der Fall ist, wie z. B. bei den Romantikern,[153] einen Mangel an Gestaltungskraft angenommen. Mit dieser Anschauung muß indessen gebrochen werden. Dies gibt Gelegenheit zu einigen prinzipiellen Bemerkungen und zur Darlegung der Grundsätze, die uns bei unserer Würdigung der Hebbelschen Bildlichkeit leiten, einer Würdigung, die eine Methode befolgt, die von der sonst bei der Besprechung von Metaphern und Vergleichen üblichen abweicht.

Digitized by Google

Als Muster für Untersuchungen, die dem bildlichen Ausdruck gelten, hat ELSTER in seinen „Prinzipien“[154] das Buch von BLÜMNER empfohlen: „Der bildliche Ausdruck in den Reden des Fürsten BISMARCK“.[155] In der Tat hat man diesen Rat befolgt und so bestehen denn die meisten Würdigungen der dichterischen Bildlichkeit darin, daß man die einzelnen Metaphern und Vergleiche, auch wohl die Synekdoche usw., aus den poetischen Erzeugnissen herauszieht, sie nach Lebensgebieten scheidet, womit man die Arbeit getan zu haben glaubt, wie das BLÜMNERS Buch beweist.[156] In Wirklichkeit hat man aber nur eine Materialsammlung geliefert. Häufig ist diese nicht einmal vollständig, wie z. B. bei BLÜMNER und bei MINDE-POUET. Außerdem — welche Einblicke gewährt uns denn die übliche Rubrizierung des Materials nach Lebensgebieten? So ohne weiteres, in der beliebten Art der bloßen Aufzählung, gar keine! Weder in das Kunstwerk, noch in die Psyche seines Schöpfers: denn es ist nicht einzusehen, was wir von diesem nun eigentlich wissen, wenn wir festgestellt haben, daß seine Bilder und Vergleiche aus dem Rechts- und Gerichtswesen, der Geschichte, dem täglichen Leben usw. usw. gewählt sind. Solange nur das Resultat gewonnen ist, wie in BLÜMNERS zitierter Arbeit, daß der betreffende Dichter, Redner oder Schriftsteller eine große Anzahl von Lebensgebieten gleich stark oder zum mindesten ohne belangreiche Unterschiede für seine Bildlichkeit in Anspruch nimmt, so lange wissen wir weiter nichts, als daß jener, falls er den metaphorischen Ausdruck künstlerisch zu verwerten weiß, ein sprachmächtiger Gestalter ist. Irgend ein Ergebnis über diese Erkenntnis hinaus ist mit der Zusammenstellung nicht verbunden. Unter diesen Umständen ist eine Einteilung nach Lebensgebieten zwecklos, sofern sich nicht gerade aus ihr den Dichter kennzeichnende Eigenschaften oder Ergebnisse, die auf andere Weise bereits gefundene bestätigen, gewinnen lassen. Wir werden sehen, daß einige Lebensgebiete für HEBBEL besonders bezeichnend sind. Ist dies der Fall, gestattet Bevorzugung dieser oder jener Anschauungsbezirke einen Schluß auf die Persönlichkeit des Dichters, so ist jenen natürlich eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. So hat z. B. WALZEL in einem lehrreichen Aufsatz dargetan, daß GÖRRES in seinen aus der Natur geholten Metaphern eine bemerkenswerte Synthese von dichterischer Phantasie und naturwissenschaftlichen Kenntnissen liefert.[157] Aber auch dann wird es darauf ankommen, das Material zu verarbeiten, damit es nicht in der Wüste der Statistik vertrockne.

Digitized by Google

Schon verhältnismäßig früh fehlte es nicht an einem Versuch, und in dem Punkt, um den es sich zunächst vor allem handelt, auch gelungenen Versuch, die Bildlichkeit eines bestimmten Stils in konzentrierter Form zu würdigen. Es ist das die bereits genannte Schrift von Petrich „Drei Kapitel vom romantischen Stil", deren erstes der romantischen Bildlichkeit gewidmet ist. Seine Ergebnisse gehen uns hier vorläufig nichts an: nur das ist für uns von Bedeutung, daß er an der Hand von typischen Beispielen seine Ansichten darlegt. Höchstens könnte man aussetzen, daß Petrich diese Beispiele zu karg bemessen hat. Indessen, dieses vor mehr als dreißig Jahren geschriebene Buch kann, soweit der Stil als Kunstgebilde in Frage kommt, methodisch noch immer vorbildlich genannt werden, um so mehr, als der Verfasser nachdrücklich auf die Bedeutung des Gehörs für die romantische Bildlichkeit hinweist. Anders verhält es sich dagegen mit der psychologischen Würdigung. Daß Petrich hier versagt, hat bereits Pissin in einem Aufsatz über psychologische Stiluntersuchung hervorgehoben (Euphorion XIII, 17). Derselbe Pissin hat beide Arten der Stilbetrachtung in einer Arbeit zu vereinigen gestrebt, die sich mit dem Stil des Isidorus Orientalis beschäftigt.[158] Auch seine Untersuchung erhebt sich über die übliche Materialsammlung. Aber ihm ist ein anderer Vorwurf zu machen: er hätte von Th. A. Meyers „Stilgesetz der Poesie" lernen müssen. An diesem Werk, das bereits vier Jahre vor seiner Arbeit erschienen war, kann die Stilistik, die zum großen Teil angewandte Ästhetik sein muß, nicht vorbeigehen, ohne fortwährend in Gefahr zu geraten, mit ganz verkehrten Maßstäben zu arbeiten. Das gilt vor allem für die Würdigung des tropischen Ausdrucks, was im besonderen durch Petrichs und Pissins Ausführungen erwiesen wird. Denn nicht „Mangel an Plastik",[159] nicht „eine zu geringe Sinnlichkeit"[160] ist die Eigentümlichkeit des romantischen Stils. Die Art und Weise, wie Petrich den Vorstellungen, die den romantischen Bildern zugrunde liegen, nachgeht oder nachzugehen versucht, muß für den Zweck, den er im Auge hat, als verfehlt bezeichnet werden. Die Bildlichkeit hat überhaupt nicht die Aufgabe, Anschauungen in uns auszulösen.[161] Das werden wir bald an durchaus vollgültigen Metaphern feststellen und näher im Anschluß an Meyers Werk auseinandersetzen. Petrichs weitere Behauptung:[162] „... das schon an sich wenig Sinnliche wird mit dem gar nicht Sinnlichen verglichen und statt der Einbildungskraft das Denken und Empfinden in Tätigkeit gesetzt," ist in ihrem zweiten Teil ver-

kehrt. Würde dies wirklich den Kern der romantischen Bildlichkeit ausmachen, so wäre damit nur ein Lob ausgesprochen. Denn wird das Empfinden durch die Metapher berührt und erregt, so heißt das nichts anderes, als daß sie wahrhaft lebendig ist, daß sie das poetische Erzeugnis lebendig macht. Da die Lebendigkeit Hauptziel der Kunst ist, so hat auch der tropische Ausdruck seine höchste Möglichkeit erreicht. In Wahrheit ist aber gerade die Leblosigkeit die Quintessenz der romantischen Bildlichkeit. Dies hängt natürlich mit einer wenig ausgeprägten Sinnlichkeit zusammen (vgl. das früher über das Verhältnis von Gefühl und Sinnlichkeit Gesagte). Nichtsdestoweniger kann, wie wir bei HEBBEL sehen werden, ein ganz unsinnliches Bild doch poetisch wirken. Ob nun aber sinnlich oder unsinnlich, eins lehren uns die Beispiele, die PETRICH von der romantischen Bildlichkeit gibt: weil sie aus einer Flut von verschwommenen Gefühlen entstanden sind, nicht aus einem großen und starken Grundgefühl, weil sie also ganz unlebendig sind, vermögen sie auch in uns nicht mächtige Affekte zu erwecken. Dies ist eine Behauptung und soll nicht mehr sein. Ihre Berechtigung im einzelnen nachzuweisen, würde hier viel zu weit von unserem Thema abführen. Sie wurde nur gemacht, um eine Erklärung für die Wirkungslosigkeit des romantischen tropischen Ausdrucks zu geben. Denn daß diese nicht in einer zu geringen Sinnlichkeit ihre Ursache haben kann, folgt ohne weiteres aus den prinzipiellen Ausführungen THEODOR A. MEYERS.

„Es ist kein schlimmeres und verkehrteres Märchen erfunden worden, als die Fabelei von der Phantasie, die selbsttätig den Inhalt der Vorstellungen zu Sinnenbildern ausgestaltet: hätten wir diese Phantasie, sie würde die ganze Poesie zerstören." Das ist der Kern der MEYERschen Ausführungen, die uns hier angehen.[163] An einem Beispiel aus SHAKESPEARE macht er klar, daß der Dichter den Bilderschatz der Sprache und überhaupt das ganze Sprachgut nur dann frei und uneingeschränkt verwenden kann, wenn er sich sicher darauf verlassen kann, daß mit der Sprache kein Reiz zum inneren Sehen verbunden ist. SHAKESPEARE spricht einmal von dem Wind, der die Segel küßt. Seinen Grundmerkmalen nach ist das Küssen ein Drücken von Mund auf Mund. Dies wird nun aber nur insoweit deutlich, als wir das Ungewöhnliche der Verbindung: „Der Wind küßt die Segel" empfinden, daß sie uns als metaphorisch bewußt wird. Aus der Vorstellung „küssen" entbinden wir das tertium comparationis „engste körperliche Berührung als Ausdruck innigen, see-

Digitized by Google

lischen Anschmiegens" und nur diesen Inhalt, der uns im Tun des Küssens unmittelbar gegeben ist, verknüpfen wir mit Wind und Segel. Eine anschauende Tätigkeit vollziehen wir also nicht, können es gar nicht, da das Merkmal des Küssens, das Drücken von Mund auf Mund, mit Wind und Segel nicht zu einer sinnlichen Vorstellung verbunden werden kann. Sehr oft, nicht nur bei dem hyperbolischen Ausdruck, der ein Durchbrechen des Bildes bedeutet,[164] würde außerdem der Versuch der bildlichen Ausmalung, wie auch unser Beispiel beweist, das absolut Lächerliche zur Folge haben. Es ist in der Tat so, wie MEYER sagt, wenigstens in bezug auf die eigentliche Metapher: „Die Sprache ist nur deshalb zum bildlichen Ausdruck befähigt, weil sie das gerade Gegenteil von dem Trieb, Sinnenbilder zu schaffen, besitzt, nämlich die Eigentümlichkeit, daß am Sinnlichen, das sie mit ihren Worten bezeichnet, nichts beachtet wird, als das zum Verständnis erforderliche, und daß auch dieses nicht in seiner sinnlichen Form zum Bewußtsein kommt, sondern in gedankenhaft geistiger."[165]

Ich möchte dies noch an einem Beispiel aufzeigen, das man gerade verwandt hat, um das Vorhandensein der „produktiven Selbsttätigkeit", der Einbildungskraft des Lesers als notwendig nachzuweisen. DU PREL hat in seiner „Psychologie der Lyrik" den Satz aufgestellt:[166] „Es ist Sache des Dichters, dieselbe (die Einbildungskraft des Lesers) dabei so zu leiten, daß der Leser, obwohl ihm nur die nötigsten Anhaltspunkte gegeben werden, das gleiche Bild schöpferisch erzeugt, das dem Dichter selbst vorgeschwebt hat. . . . . Der schöpferische Erzeugungsprozeß, der im Dichter vorgegangen, ist in dieser Hinsicht eine Art geistiger Parthenogenesis, indem das Kunstwerk vom Leser nicht als Fertiges einfach aufgenommen wird, sondern nur unter selbsttätiger Mitbeteiligung seiner produktiven Phantasie in seiner Vorstellung zustande kommt." Nehmen wir einmal das von DU PREL zitierte Gedicht „Die Einsame" von MARTIN GREIF:

Vor meinem Kämmerlein fließet
Ein Wasser bei Tag und Nacht;
Ich seh' ihm zu vom Fenster,
Wenn einsam mein Leid erwacht.

Mir wird so traurig zu Muthe
Bei seinem eiligen Lauf;
Die Wellen ziehen hinunter
Und kommen nimmer herauf.

Digitized by Google

Nach Du Prel bewegt sich die produktive Phantasie des Lesers „durch eine ganz ihr selbst überlassene Bilderreihe auf das Schlußbild dramatisch zu“. Dadurch kommt die Wirkung dieses einfachen Gedichtes zustande. Setzen wir einmal unsere Phantasie im Sinne Du Prels in Tätigkeit.

„Vor meinem Kämmerlein fließet
Ein Wasser bei Tag und Nacht“ —

wir können ein Kämmerlein schauen, vor dem ein Wasser fließt; es kommt da zur Not ein einheitliches Bild zustande. Aber nun — „bei Tag und Nacht“? Ist eine einheitliche Vorstellung der Kammer und des Flusses „bei Tag und Nacht“ möglich? Nein; das Bild löst sich auf in einzelne Teile, d. h. die Phantasie des Lesers kann die ihm von Du Prel vorgeschriebene Aufgabe schon gleich bei dem ersten von dem Dichter zur Darstellung gebrachten Bilde nicht lösen. Das Sinnlich-Anschauliche wird zerstört durch den abstrakten Charakter der Sprache. „Am lebendigen Hund kann man das eine Glied nicht ohne das andere, oder wenigstens am selben Glied nicht die Gestalt ohne die Farbe und Behaarung sehen. In der Vorstellung Hund ist alles gelöst: obwohl darin natürlich ein Wissen um den Hundeorganismus und um den Zusammenhang seiner Gliederung enthalten ist, so kommt an ihm doch, je nach dem Zusammenhang, bald nur ein Glied oder ein paar nicht benachbarte, als Kopf und Schwanz, und an den Gliedern wieder nur eine Seite ohne die andere in der Wahrnehmung notwendig mitgegebene zum Bewußtsein.“ ...[167] Darnach wäre sogar die Vorstellung der Kammer mit dem vorübereilenden Wasser als einheitliches Bild unmöglich. In der Tat muß das vorhin schon durch die Bezeichnung „zur Not“ begrenzte noch weiter eingeschränkt werden: bei genügender Berücksichtigung der verschiedenen Begabung des Einzelnen für sinnlich vorstellende Tätigkeit muß doch gesagt werden, daß es nicht gelingt, Fluß und Kämmerlein (d. h. ein schmales Fenster an einem kleinen Haus) zusammen vorzustellen. Selbst das Fenster mit dem ganzen Haus ergibt sich nur schwer. Hat man eins, das Fenster oder das ganze Haus oder den Fluß, so wird das andere nur als blasser Schimmer oder gar nicht erscheinen. Denn bemüht man sich, es vor die Einbildungskraft zu zwingen, so gelingt das allerdings, aber das zuerst vorgestellte wird nun wiederum verschwinden. Nach dem Gesagten ist es klar, daß diese Auflösung auch in den folgenden, nach Du Prel entstehenden

Digitized by Google

Bildern vor sich geht. Tritt das einsame Mädchen an das Fenster, so schauen wir sie allein, aber ihre Trauer bei dem eiligen Lauf des Flusses wird uns nicht zum malerisch geschauten Bild, geschweige denn diese zusammen mit der zu Anfang geschilderten Szenerie. Und wie der Vers „Wenn einsam mein Leid erwacht" zu einem Bild des Lesers werden soll, ist überhaupt rätselhaft. Denn erst, nachdem das Leid in dem Mädchen erwacht ist, tritt es an das Fenster. Wir hätten es also erst traurig im Innern der Kammer vorzustellen und dann zu schauen, wie es zum Fenster geht. Wessen Phantasie wird aber bei diesem einfachen kleinen Gedicht solche Irrwege einschlagen! Irrwege darum, weil sie sicherlich nicht einmal an dieser Stelle Pfade der dichterischen Einbildungskraft gewesen sind. Von visueller Phantasietätigkeit Greifs kann nicht geredet werden. Das tun die beiden letzten Verse unzweifelhaft dar. Nicht auf die sichtbare Bewegung der Wellen kommt es an, nicht sie erweckt die Trauer in dem einsamen Mädchen, sondern die Tatsache, daß sie vorüberfließen, ohne zurückzukehren. Dazu kommt, wenn auch in geringerem Maße, eine akustische Wirkung, das Murmeln der Wellen, welches das Gefühl der Sehnsucht noch steigert, das eben durch die erwähnte Tatsache wachgerufen wird. Sehen wir von den Vorgängen im Dichter ab und betonen wir allein das, worauf es hier ankommt: von Sinnlichkeit in der Bedeutung plastischer Anschaulichkeit darf nicht gesprochen werden; der künstlerische Eindruck wird durchaus durch den Gefühlssinn vermittelt; d. h. die Lebendigkeit, mit der das Empfinden des einsamen Mädchens durch die sprachliche Aneinanderreihung der Begriffe: Kämmerlein, Wasser, Leid, dargestellt ist, also das Wort selbst, reizt auch in dem Leser ein lebendiges Fühlen an, ein Erleben der Einsamkeit, ein Erleben der Sehnsucht, die in dem Mädchen wirkt, und hierdurch die Illusion der bestimmten Anschauung. Die und jene Dinge der äußeren und inneren Welt bringen die und jene Gemütsbewegung in uns hervor.[168] Die Aufgabe der poetischen Sprache ist es, diese Dinge so lebendig zusammenzuordnen, daß in uns ein großes Gefühl rege gemacht wird. Das hat das Gedicht Greifs zuwege gebracht. Wir setzen uns, was Voraussetzung ist für das Nacherleben der Wirkung,[169] an die Stelle der von den Dingen ergriffenen Personen, also in unserem Fall an die Stelle des einsamen Mädchens. In diesem Akt wird uns dreierlei zuteil: wir eignen uns die Gefühlswirkung an, die die Ursache in der von ihr getroffenen Persönlichkeit hervorruft, —

Digitized by Google

die Sehnsucht, wir erfassen dabei instinktiv die Naturwahrheit des Zusammenhanges, in dem die Ursache aus der Wirkung entspringt — das einsame Mädchen wird durch das Gefühl seiner Einsamkeit an das murmelnde Wasser getrieben, das die Sehnsucht in ihm weckt, und drittens wird uns, während wir die wirkende Kraft der Ursache erfahren, diese selber lebendig — die Einsamkeit.

Die vorstehende Untersuchung hat uns also gelehrt, daß nicht Sinnlichkeit, sondern Lebendigkeit der Maßstab ist, den wir bei der Würdigung der Bildlichkeit HEBBELS zur Anwendung zu bringen haben. Indessen (was bei der Besprechung des Beiwortes schon hervorgehoben und verschiedentlich angedeutet worden) ist die Sinnlichkeit — und das hat auch MEYER nachdrücklich betont — oft dazu angetan, die Lebendigkeit der sprachlichen Versinnlichung zu heben. Außerdem ist es doch bemerkenswert — worauf LEHMANN hinweist[170] —, daß die Dichter der Weltliteratur ein sehr verschiedenes Maß visueller Begabung haben. Demgemäß ist dieser, so weit sie in der Bildlichkeit zutage tritt, ebenfalls Aufmerksamkeit zu schenken und die dichterische Persönlichkeit auch nach dieser Seite hin zu beleuchten. „Zwischen den ins Einzelnste gesehenen Bildern HOMERS und den nicht minder zahlreichen, aber stets nur dämmerschwach umrissenen Vergleichen KLOPSTOCKS", sagt LEHMANN,[171] „dehnt sich eine Stufenleiter aus, die für zahlreiche Dichterindividualitäten Raum gibt." TREITSCHKE hat, auch von seinem Standpunkt aus noch sehr übertreibend, in dieser Hinsicht HEBBEL mit KLOPSTOCK zusammengestellt.[172] Wir wollen nun sehen, ob HEBBELS Metaphern unsinnlicher Art sind, ob sie dann trotzdem lebendig wirken, oder ob sie auf eine große visuelle Begabung schließen lassen, und wenn, ob sie dann zur Erhöhung des Lebensgefühls beitragen oder nicht.

Vorher noch ein paar prinzipielle Bemerkungen. ELSTER hat eine Einteilung der Metaphern nach zwei großen Gruppen vorgeschlagen:[173] die der geistigen und körperlich-sinnlichen Welt. Das Geistige kann mit dem Physischen, das Physische mit einem anderen Physischen, das Physische mit dem Geistigen und das Geistige mit einem anderen Geistigen verglichen werden. Daß eine solche Rubrizierung hier sinngemäßer ist, als die nach Lebensgebieten, leuchtet ein. Indessen verliert sie durch das, was wir vorher auseinandersetzten, an Bedeutung. Denn dadurch, daß die Metapher oder der Vergleich nicht die Anschauung eines Vorganges ausprägen, sondern seinen Eindruck verstärken soll, ist es im Grunde gleich-

Digitized by Google

gültig, aus welcher von beiden Welten der Vergleich und das Verglichene stammt. Kann auch der nicht aus der körperlich-sinnlichen Welt genommene Vergleich ein lebendiges Gefühl hervorbringen, so spielt es gar keine Rolle, daß er nicht sinnlicher Art ist. Da wir aber gerade dies nachweisen wollen, so sei diese Einteilung bei der folgenden Besprechung kurze Zeit beibehalten. Nur kurz, weil wir unsere Aufmerksamkeit vornehmlich den beiden ersten Gruppen zuwenden müssen. Nicht den Gruppen als solchen, sondern den Metaphern, die ihnen angehören; denn bei Hebbel überragen diese die beiden letzten, in denen Physisches mit Geistigem und Geistiges mit Geistigem verglichen wird. Was den bildlichen Ausdruck selbst betrifft, so unterscheiden wir drei Arten: erstens die Metapher, bei der das Bild mit der Sache grammatisch verbunden ist, indem die Sache als abhängiger Genitiv zum Bilde oder das Bild als abhängiger Genitiv zur Sache tritt, also z. B.: „Lauf der Zeit". Diese Art ist bei Hebbel selten. Zweitens die verbale Metapher, die mit der Beseelung identisch ist, und drittens den Vergleich, der den größten Anteil an der Bildlichkeit Hebbels hat. Indessen wird diese Scheidung in der folgenden Darstellung nicht durchweg beibehalten, da sie auch nicht für das Wesentliche unserer Aufgabe von Bedeutung ist. Was endlich das Material betrifft, so ist es selbstverständlich, daß ich eine vollständige Sammlung der Metaphern und Bilder vorgenommen habe.[174]

Gegen die Bildlichkeit, die nur Aufputz ist, hat Hebbel sich schon sehr früh gewandt: „Was ist es denn", schreibt er an Elise (Br. I, 302, 24), „die Berge mit Riesen zu vergleichen und die Wellen mit gigantischen Rossen . . ." In dem Aufsatz „Über den Stil des Dramas" hat er die Verstandesoperation der Bilderhäufung lächerlich (W. XI, 71, 3) und in einer besonderen Auslassung „Über Gleichnisse" vor allem gegen ihre häufige Anwendung Front gemacht (W. XI, 73, 23). Abgesehen von zwei später zu würdigenden Ausnahmen enthalten jedoch weder dieser Aufsatz, noch verstreute Bemerkungen in Tagebüchern und Briefen tiefere Aufschlüsse über die Praxis des Dichters.

Im Allgemeinen ist der tropische Ausdruck in Hebbels Dramen nicht übermäßig häufig. Vor allem ist er nicht auf alle Werke gleichmäßig stark verteilt. Es läßt sich sogar, im Großen, nach einem starken Anfang ein ständiges Abnehmen wahrnehmen. Die erste Stelle nimmt die „Judith" ein, deren absolute Zahl zwar der „Genoveva" nachsteht, aber bei Berücksichtigung des Umfanges

Digitized by Google

beider Werke dieser, wenn auch nicht um vieles, vorangestellt werden muß. Die nächste fünfaktige Tragödie „Herodes und Mariamne" hat bedeutend weniger, und jetzt vollzieht sich die Abnahme über die „Agnes Bernauer" und den „Gyges" bis zu den „Nibelungen", bei denen die absolute Zahl allerdings wieder steigt, aber doch im Vergleich zu der großen Anzahl der Verse in der Trilogie sehr gering ist. Noch weniger zahlreich ist der tropische Ausdruck in den dazwischenliegenden Werken vertreten, namentlich im „Rubin". Was das Verhältnis von verbaler Metapher und Vergleich angeht, so wurde bereits erwähnt, daß im ganzen dieser überwiegt. In der „Judith" halten sich beide Arten der Bildlichkeit die Wage. Im „Diamanten" und in der „Julia" hat die verbale Metapher einen geringen Vorsprung, während im „Gyges" und in den „Nibelungen" der Vergleich doppelt so stark, in der „Agnes Bernauer" und im „Demetrius" gar dreimal stärker ist, als die Beseelung. Das Verhältnis der obengenannten, von Elster eingeführten Rubriken zueinander, stellt sich in den einzelnen Werken folgendermaßen dar: die zweite Rubrik, die Physisches mit Physischem vergleicht, ist den anderen weit überlegen; diese spielen nur eine größere Rolle in der „Judith" und „Genoveva", während sie später, namentlich die beiden letzten, bedeutungslos werden. Im „Gyges" ist überhaupt nur die zweite Rubrik vertreten.

So viel zur Erläuterung der in den Anmerkungen gegebenen Tabelle, der jetzt die eigentliche Darstellung der Hebbelschen Bildlichkeit folge. Wenden wir uns zunächst zu den Stellen, in denen Geistiges mit Geistigem verglichen wird, um daran das über Anschauung und Gefühl Gesagte zu erweisen.

In der „Judith" heißt es (35, 20):

1. Ich leg Dir dies Wort als ein glühendes Vermächtnis in die Seele!

2. Genoveva sagt (203):

> „Ich aber fühl mich jetzt so arm, so arm!
> Als ein Geheimnis, kaum mir selbst bekannt,
> Durchs Leben tragen wollte ich mein Herz!"

3. Golo will „Die Höllenhunde, Schmach und Not" auf Genoveva hetzen (1709), und 4. Herodes sagt von Titus, daß er gerecht sei, „wie Geister ohne Blut" (2672).

Gemeinsam ist diesen vier bildlichen Wendungen, daß das Verglichene der geistigen Welt angehört. Im ersten Beispiel

Digitized by Google

handelt es sich um den geistigen Inhalt eines Wortes, im zweiten um das Herz, d. h. um das seelische und geistige Sein Genovevas, im dritten um zwei abstrakte Begriffe, im vierten um eine Eigenschaft, die einen Menschen kennzeichnet. Auch die Vergleiche gehören in allen vier Fällen der geistigen Welt an. Zu einer Anschauung von ihnen vermögen wir es nicht zu bringen, genau so wenig wie sie dazu beitragen, das Verglichene zu verdeutlichen. Was ist ein glühendes Vermächtnis, das in die Seele gelegt wird? Was erfahren wir über das innere Wesen eines Menschen, das wie ein Geheimnis durch die Welt getragen werden soll? Wollten wir bei den Höllenhunden wirklich an das uns aus der Sage bekannte Untier mit den drei Köpfen denken, so würde dies dreimal auch den poetischen Eindruck verschlingen. Erstens: schon der Versuch, uns den Höllenhund als solchen vorzustellen, würde kläglich scheitern. Ganz abgesehen davon, daß es überhaupt nicht möglich ist, wie früher auseinandergesetzt, die sinnlichen Merkmale eines anschaulichen Gegenstandes in der Vorstellung zusammenzuordnen, wo wir also höchstens etwa einen ungeheuren Rumpf sähen, einen Kopf, nicht einmal alle drei Köpfe zusammen, fehlt uns ja überhaupt die Vorstellung auch nur eines einzigen sinnlichen Merkmals des sagenhaften Ungeheuers. Es bliebe höchstens dabei, daß wir den gewöhnlichen Hund in der Vorstellung vergrößerten und mit drei Köpfen versähen, aber dann wäre ja eine einheitliche Vorstellung ebenfalls nicht möglich. Gesetzt aber — und das ist der zweite Punkt — sie käme zustande, wie wollten wir diesen Höllenhund mit der Schmach und der Not in Verbindung bringen? Nur die Andeutung einer solchen Verquickung genügt schon, um klar zu machen, daß Lächerlichkeit die unausbleibliche Folge wäre. Nehmen wir aber auch hier einmal an, dies wäre nicht der Fall, dann entstände — drittens — die Frage: wie unterscheidet sich der Höllenhund „Schmach“ von dem Höllenhund „Not“? Hier hört nun die Voraussetzung selbst des Unmöglichen auf. Es geht nicht weiter; denn mehr als eine bestimmte Vorstellung des anschaulichen Gegenstandes „Höllenhund“ — wenn sie überhaupt möglich wäre — kann jedenfalls nicht erzielt werden. Ergebnis: die Bezeichnung von Not und Schmach als Höllenhunde sagt uns über sie nicht das Geringste aus. Genau so verhält es sich mit dem Geist ohne Blut, der uns in keiner Weise die Gerechtigkeit des römischen Hauptmanns verdeutlicht, weil wir von ihm keine Vorstellung besitzen.

Nach der herkömmlichen Anschauungstheorie wären also

Digitized by Google

sämtliche vier Vergleiche als unplastisch zu verwerfen. Sie zeugen weder von auch nur geringer visueller Begabung des Dichters, noch können sie, was sich aus der ersten Tatsache als selbstverständlich ergibt, Bilder in der Seele des Lesers hervorrufen. Sie sind ganz und gar unsinnlich und doch — wirken sie, wirken sogar sehr stark auf das Gefühl, d. h. sie sind lebendig, ein Beweis dafür, daß sie dem lebhaften Empfinden des Dichters entflossen sind. Auf die Bilder als solche kommt es nicht an. Sie werden uns ja — wie wir gleich sehen werden — kaum bewußt. Sie sind nicht Erzeugnisse der schauenden, sondern der kombinatorischen Phantasie Hebbels, die durch den Affekt, durch das mächtige Fühlen, in Tätigkeit versetzt wird. Sie gehen also tatsächlich in erster Linie auf das Gefühl zurück. Die Bilder, welche die durch das leidenschaftliche Empfinden gereizte kombinatorische Phantasie des Dichters herbeiholt, um eben jenes adäquat zu versinnlichen, gelten nichts für sich, sondern haben die Aufgabe, eben das Gefühl, das den Dichter beherrschte, zu vermitteln und seinen Eindruck zu verstärken. Was ein glühendes Vermächtnis ist, kommt uns nicht zum Bewußtsein, braucht es auch gar nicht, weil dieser Vergleichsbegriff allein den Eindruck des Vorgangs verstärkt, daß der Blinde seinen Bruder, der ihn unterhalten hat und der sich noch im Sterben um ihn sorgt, in den Tod getrieben hat. Die letzte Bitte des Toten, sich seines Bruders anzunehmen, ist das glühende Vermächtnis, sie soll vor allem unser Fühlen in Erregung bringen und dazu dient das Vergleichswort. Mit dem Begriff „Geheimnis" verbinden wir etwas Rätselhaftes, Dunkles, Verborgenes, Scheues, Zurückgezogenes, und eben dieser Eindruck sollte von Genovevas Wesen erweckt werden. Bei dem Ausdruck „Höllenhunde" hat vollends jede verstellende Tätigkeit aufgehört. Nur das Entsetzliche und Verbrecherische von Golos Absicht wird durch ihn betont und vergrößert unseren Abscheu, während uns die „Geister ohne Blut" das Gefühl von der Gefühllosigkeit, auf der die Gerechtigkeit des römischen Hauptmanns beruht, vermitteln und eindringlich machen.

Bevor wir in der Betrachtung der Hebbelschen Bildlichkeit weiter fortfahren, sind zwei für das Besprochene wie für das Folgende gleich wichtige Bemerkungen notwendig. Einmal zeigt uns die lebendige Wirkung, die von dem Vergleich „glühendes Vermächtnis" ausgeht, daß jene durchaus nicht an das von dem Dichter neu erfundene Vergleichsmaterial gebunden ist. Denn das genannte Vergleichswort gehört der Tradition an. Wir werden daher auch

Digitized by Google

sehen, daß HEBBEL gerade ganz herkömmliche Bilder zu großer Wirkung bringt. Nicht auf das „Was" kommt es an, sondern auf das „Wie", auf die Verwendung des alten Bildmaterials.[175]

Zweitens: Daß es tatsächlich die kombinatorische Phantasie HEBBELS ist, die der Affekt in ihm in Tätigkeit setzt, nicht die anschauende, wenn uns auch das Bild durchaus sinnlich erscheinen kann, das scheint mir noch eine Stelle aus dem Tagebuch zu beweisen, wo er den Geburtsprozeß eines Vergleichs beschreibt.[176] Während seines Aufenthaltes in Gmunden begegnet ihm eines Tages, als er vom gewohnten Bade zurückkehrt, „Einer von der noblen Klasse"; der Dichter, von der Aussicht auf eine Unterhaltung wenig entzückt, ruft aus: „der wird nun über Dich herstürzen, wie das Faultier über den grünen Baum". Der Prozeß, aus dem dieser Gedanke hervorging, erregte seine Teilnahme. „Bis zum vergleichenden Wie war er natürlich, als sich ganz von selbst verstehend, bei'm Anblick des bedrohlichen Individuums auf der Stelle da und wurde auch laut ausgesprochen. Bei'm Wie stockte die Zunge, augenblicklich aber schoß das ergänzende Bild nach, ohne daß die Genesis desselben vorher ins Bewußtseyn gefallen wäre. Das geschieht auch nie, aber in diesem speziellen Fall ist der Ideenassoziation, die das Bild erweckte, vielleicht mit Bestimmtheit nachzukommen. Das Faultier tötet den Baum, auf den es sich setzt, wenigstens für einen Sommer, und der langweilige Mensch denjenigen, an den er sich hängt, wenigstens für eine Stunde oder für einen Tag . . ." Auf Ideenassoziation ist hier also der Nachdruck gelegt; nicht der anschauliche Vorgang des auf dem Baum befindlichen Faultiers, sondern die Wirkung dieses Vorganges, d. h. indessen nicht die Vorstellung des zerstörten Baumes, vielmehr die Tatsache der Wirkung, also etwas Geistiges, wird mit dem Vorgang der geistigen Welt und seiner Wirkung verglichen. Nicht der anschaulichen Phantasie ist daher der Vergleich entflossen, sondern der Bewußtheit von der Wirkung des Vorgangs der physischen Welt. Sie stellt sich in dem Augenblick ein, wo der Vorgang der geistigen Welt ins Bewußtsein tritt. Die kombinatorische Phantasie HEBBELS ist hier also wirksam, die überhaupt für seine Bildlichkeit von größter Bedeutung ist.

Wir gehen jetzt zu der Bildlichkeit über, die sich dadurch kennzeichnet, daß das Verglichene der physischen, der Vergleich der intellektuellen Welt angehört. Also zu jener Bildlichkeit, die das Leibliche des Körpers entkleidet, die das Sinnliche mit dem

Digitized by Google

Unsinnlichen vergleicht, und in der Petrich das Grundübel der romantischen Bildlichkeit sieht. Sehen wir zu, wie sie sich bei Hebbel darstellt, und wählen wir wiederum vier Beispiele für diese häufiger als die zuerst besprochene vorkommende Art des tropischen Ausdrucks.

1. Judith sagt zu Mirza (70, 18): „Nicht wahr, Mirza, der Schlaf ist Gott selbst, der die müden Menschen umarmt . . .“

2. Siegfried nennt das Angesicht Genovevas (188) den „Wiederstrahl von allem, was auf Erden göttlich ist“.

3. Preising bezeichnet den „Kerker“ als den „Vorhof des Todes“ (217, 28).

4. Im „Demetrius“ sagt der Küster von der Leiche des wahren Thronfolgers (1978):

„Dieses Kind
Kam gleich in Blei und Eisen an, versiegelt,
Wie ein Geheimnis für den jüngsten Tag.“

Schlaf, Angesicht eines Menschen, Kerker und Kindesleiche sind die verglichenen, der physischen Welt angehörenden Begriffe. Mit den Vergleichen steht es, wie mit den zuerst besprochenen: wir können weder zu einer Vorstellung von ihnen gelangen, noch vermögen sie die eben genannten Begriffe zu verdeutlichen. Fragt es sich nur noch, ob der poetische Eindruck hier ebenso wenig darunter leidet, wie vorher. Denn wir müssen bedenken, daß es sich jetzt um physische Begriffe handelt, die verglichen werden. Indessen, das tut nichts zur Sache. Auch hier wird der künstlerische Eindruck, d. h. die lebendige Wirkung durch den Vergleich erreicht. Sehen wir das letzte Beispiel zuerst an. Mit Absicht haben wir gerade dies ausgewählt, weil es dasselbe Vergleichswort enthält, wie eines der vorhergehenden Gruppen. Wie sich Genoveva selbst mit einem Geheimnis vergleicht, so nennt der Küster die verschlossene Leiche ein Geheimnis, und wie dort eine starke Wirkung auf das Gefühl erzielt wurde, so auch hier: nicht einer deutlichen Vorstellung der Kindesleiche braucht es, sondern einer Vermittelung des Affektes, den sie auf den Küster macht, so daß unser eigenes Fühlen, wie das seine, getroffen wird. Das ist auch vollständig gelungen. Indem die Leiche ein Geheimnis genannt wird, wird der Eindruck des Rätselhaften, wie er sich mit ihr und damit zugleich mit dem Helden der Tragödie verbindet, verstärkt, und noch lebendiger wird die Empfindung durch den Zusatz „für den jüngsten Tag“. Rhetorisch ist dieses Bild, aber es handelt sich

um eine Rhetorik, die nicht äußerlicher Aufputz ist, sondern einem tiefen Gefühl entspringt und daher Gefühl erregt. Ebenso verhält es sich mit den drei anderen Vergleichen. Unter dem Schlaf, der wie Gott ist, der die Menschen umarmt, können wir uns gar nichts vorstellen. Aber die Empfindung von der Göttlichkeit des Schlafes, um die es dem Dichter hier zu tun ist, wird zu einem starken Gefühl in uns selbst, indem jener Gott gleichgestellt wird. Die Schönheit Genovevas wird uns durch den Vergleich nicht verdeutlicht, wohl aber bewirkt er es, daß wir einen vertieften Eindruck von ihr erhalten, und ähnlich werden wir uns der tragischen Lage, in der sich Agnes befindet, stärker bewußt, wenn ihr Gefängnis ein „Vorhof des Todes" genannt wird. Verlebendigung wird ebenfalls erreicht, wenn Holofernes die Ohren „Almosensammler des Geistes" nennt (46, 28), um darzutun, daß der Mensch seinen Kopf mit eigenen Gedanken ausfüllen soll, nicht mit denen, die er von anderen hört, wenn er in sich eine „Schrecken umgürtete Gottheit" sieht, wenn Drago die Ofenbank dem Himmelreich vergleicht (1737), wenn Graf Bertram „ein Engel des Gerichts" (186, 21) und wenn, um nur noch eins anzuführen, Agnes „ein wunderbares Licht der Schönheit" genannt wird (149, 2).

Die Anschauungstheoretiker müssen natürlich der Bildlichkeit den Preis zuerkennen, welche das Geistige mit dem Physischen vergleicht, das Unsinnliche also durch Körperliches „verdeutlicht", wie sie sich ausdrücken würden. Wir wissen bereits, daß es nicht Aufgabe des Lesers sein kann, selbst wenn er dazu fähig ist, das einzelne Bild, das vom Dichter Geschaute, in seiner Phantasie nachzuschaffen. Beleuchten wir nun das Wesen der Hebbelschen Bildlichkeit dieser Art wiederum an vier typischen Beispielen.

1. Judith 19, 1: „Mein Gebet ist dann ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser..."

2. Maria Magdalene 39, 10: „Hu, mich schaudert's vor der Zukunft, wie vor einem Glas Wasser, das man durchs Mikroskop ... betrachtet hat."

3. Julia 165, 15: „Und warum ist denn das, was in diesem Herzen zu lesen steht, Ihnen so bekannt, wie ein Wirtshausschild ..."

4. Agnes Bernauer 169, 10: „... und wenn die Gerechtigkeit ihren Weg auch in diesen betrübten Zeiten, wie ein Maulwurf, unter der Erde suchen muß ..."

Sämtliche vier Gleichnisse entfließen dem Affekt dessen, der sie äußert. Sie gehen aus der leidenschaftlichen Empfindung hervor und ihre Aufgabe ist es, diese durch die Sprache zu versinnlichen, so stark auszuprägen, daß das Gefühl, das den Sprechenden beherrscht, dasselbe Gefühl in der Brust des Hörers erweckt. Im Gegensatz zu den früher besprochenen können wir uns unter den Vergleichen allerdings etwas vorstellen, d. h., wenn wir hier unter „vorstellen" ein Wissen um den Inhalt des durch den Vergleich ausgedrückten Vorgangs verstehen, nicht etwa eine anschauliche Vorstellung dieses Vorgangs selbst. Wir wissen, welches Gefühl den Verzweifelnden beherrscht, der den freiwilligen Tod im Wasser sucht, wir wissen, welches Bild uns ein Tropfen im Mikroskop aufdeckt, wir wissen, daß das Wirtshausschild einem jeden vertraut ist, wir wissen endlich, daß der Maulwurf scheu und unsichtbar seine Wege bahnt. Allein dieses Wissen kommt uns zum Bewußtsein, während das Bild, von dem wir, wenn wir einmal besonders auf seine Reproduktion ausgehen, ja überhaupt nur einzelne Teile vor die Vorstellung bannen können, völlig im Nebelhaften verbleibt. Vermöge unseres Wissens um den Inhalt der durch den Vergleich dargestellten Vorgänge der physischen Welt wird der Eindruck des Verglichenen, das der intellektuellen Welt angehört, verstärkt und dadurch zugleich die Wirkung des Affektes, der von dem sich des Vergleichs bedienenden Individuum Besitz ergriffen hat. Was würde dabei herauskommen, wenn wir uns wirklich ganz naturgetreu den Maulwurf vorstellen könnten, wie er unter der Erde seine Gänge gräbt! Nur das Versteckte, das ja in dem Vergleich selbst durch die Worte „unter der Erde" ausgesprochen wird, das tertium comparationis also, wird ins Licht des Bewußtseins gerückt, es betont den Groll, den der alte Bernauer darüber empfindet, daß die Gerechtigkeit sich nicht frei hervorwagen darf und damit diese Tatsache selbst. Die verächtliche Entrüstung Tobaldis, der glaubt, daß sich seine Tochter weggeworfen hat, wie diese Tatsache selbst, kann gar nicht stärker zum Gefühlseindruck erhoben werden, als es durch den Vergleich mit dem Wirtshausschild geschieht, dessen Bedeutung jeder versteht, sobald es in seinen Gesichtskreis getreten ist. In den beiden anderen Beispielen wird das tertium comparationis nicht ausgesprochen. Aber auch hier bedarf es keiner Vorstellung des in dem Vergleich enthaltenen Vorgangs. Wir wissen, welch einen Schmutz das Mikroskop im Wasser nachweisen wird. Dadurch, daß dies Bewußtsein in uns durch den Vergleich erregt

wird, empfinden wir den Schauder vor der Zukunft gleich stark, wie Meister Anton. Besonders lehrreich ist das erste Beispiel. Hier haben wir zu Anfang wieder den Vergleich aus der geistigen Welt, der dann zum Verglichenen wird. Judith nennt ihr Gebet ein Untertauchen in Gott. Dieses Untertauchen, das doch eine ausschließliche Beziehung auf das Geistige gestattet und das Hebbel darum viel zu körperlich mit den Worten „ich springe in den Ewigen hinein" umschreibt, wird dann mit dem (körperlich) im Wasser aus Verzweiflung Untertauchenden verglichen. Das Wesentliche an diesem Vergleich symbolisiert sich aber nicht in dem Vorgang, den er ausdrückt, sondern in der Gemütsverfassung dessen, der jenen ausführt. Indem Judith in den Ewigen gerade wie ein Verzweifelnder in das Wasser hineinspringt, empfangen wir von ihrem Zustand einen tiefen Eindruck. Aber trotzdem muß gesagt werden, daß der erste Vergleich, der das Gebet ein Untertauchen in Gott nennt, noch mächtiger ist, weil er ursprünglicher, dichterischer ist, ganz persönliches Eigentum Hebbels, während der zweite eine allgemeine Erfahrung verwertet. Dies ist ein eindringlicher Beweis dafür, daß es tatsächlich nicht darauf ankommt, ob der Vergleich sinnlich oder unsinnlich ist:[177] unter dem Untertauchen in Gott ist zum Unterschied von dem zweiten Vergleich ein körperlicher Vorgang nicht zu begreifen. Auf visuelle Tätigkeit darf man aber bei beiden Vergleichen genau so wenig schließen, wie bei den übrigen dieser Gruppe und den vorher betrachteten. Sie sind in Hebbels Phantasie nicht aus der Anschauung der Dinge, sondern aus dem Wissen von den Dingen emporgetaucht, aus Ideenassoziation, d. h. die kombinatorische Phantasie trat auch hier ausschließlich in Tätigkeit. Das ist denn auch noch etwa bei folgenden Vergleichen der Fall, durch die wir in den Vorgang, den sie bezeichnen, keinen Einblick erhalten: Judith (60, 11): „O seit ich das empfand, schaud're ich vor meiner eigenen Brust; sie kommt mir vor wie eine Höhle, in die die Sonne hineinscheint und die dennoch in heimlichen Winkeln das schlimmste Gewürm beherbergt." Die wundervolle Beseelung (61, 30): „O Hohn, der die Axt an die Wurzeln meiner Menschheit legt" ist hier besonders zu erwähnen. Giselher vergleicht die Liebesglut der Schwester mit Kohlen (1034):

„Ich kenne Dein Geheimnis nicht und blase
Von Deinen Kohlen keine Asche ab",

und dann sei noch aus dem „Demetrius" angeführt (2330):

„Du mußt das Todesurteil
Vollstrecken, wenn Dein Weg durchs Leben nicht
Dem Gang durch einen Garten gleichen soll,
Wo jeder Schritt ein Selbstgeschoß entzündet
Und jede Blume eine Natter deckt.“

Zuletzt kommt die Reihe an die Gruppe, die Physisches mit Physischem vergleicht. Sie ist bei Hebbel am zahlreichsten vertreten. Ich wähle wiederum vier Beispiele.

1. Genoveva (2674):

„Ich will das Beil sein, das ein sündig Haupt
Vom Rumpfe trennt, und das der Blutfleck dann
Im Winkel, wo es rostet, still verzehrt . . .“

2. Kaudaules versichert Rhodope (1002):

„Dich hüten will ich, wie die treue Wimper
Dein Auge hütet: nicht dem Sandkorn bloß
Verschließt sie sich, auch einem Sonnenstrahl,
Wenn er zu heiß ist und zu plötzlich kommt.“

3. Von Brunhild wird gesagt (502):

„Und wie der Blitz, der keine Augen hat,
Oder der See, der keinen Schrei vernimmt,
Vertilgt sie ohne Mitleid jeden Recken,
Der ihr den Jungfrau'n-Gürtel lösen will.“

4. „Nibelungen“ 3798 heißt es mit Beziehung auf die Hunnen und Nibelungen:

„Dem Hornißschwarm erlag schon mancher Leu.“

Auch hier geht die Bildlichkeit auf die Erweckung starker Empfindung aus und entfließt ihr auch, nicht der visuellen Phantasietätigkeit des Dichters. Der Affekt brachte in Hebbels kombinatorischer Phantasie nicht den sinnlich geschauten Vorgang des Rostens, sondern seine Tatsache hervor. Er erweckte das Wissen um die schützende Fähigkeit der Wimper, das Wissen um die Tatsache, daß der Blitz und der See die Menschen vertilgen und endlich soll auch der Vergleich aus dem Tierreich nicht dazu dienen, daß wir es zu einer Vorstellung des in ihm dargestellten Vorgangs bringen, sondern durch ihn wird nur der Eindruck von der Ansicht des Hunnen verstärkt, daß er und die Seinen durch ihre große Zahl und durch List die Nibelungen überwinden werden.

Ob also aus den Gebieten der intellektuellen oder der sinnlichen Welt gewählt: der metaphorische Ausdruck dient bei

Hebbel ausschließlich der Verstärkung einer Empfindung. Der Sinn, der bei dem Dichter allein in Tätigkeit tritt, ist das Gefühl, weder das Gehör noch das Gesicht sind bei seiner Bildlichkeit beteiligt. Dafür sei zum Schluß noch ein eindringliches Beispiel gegeben, in dem alle vier Gebiete in gleicher Weise vertreten sind. Der assyrische Feldherr ruft aus (63, 6): „Den Holofernes töten; auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht; eine Unsterblichkeit im Keime erdrücken, einen kühnen Anfang zum großmauligten Prahler machen ... aber das Große auf kleine Weise tun wollen, dem Löwen erst ein Netz aus seinem eigenen Edelmut spinnen und ihm dann mit dem Mord auf den Leib rücken, die Tat wagen und die Gefahr feig und klug vorher abkaufen; .... das heißt Götter machen aus Dreck ...“

Die Häufung des metaphorischen Ausdrucks soll allein die gewaltige Leidenschaft des Assyrers versinnlichen. Zusammenfassend zeigen uns seine Worte noch einmal, daß die Theorie Th. A. Meyers für Hebbel vollständig zutrifft und ich glaube, wir dürfen auch allgemein sagen: mag für viele das Verhältnis von Gefühl und Sinnlichkeit hinsichtlich des poetischen Stils auch noch ein Problem sein: dem wird man sich nicht verschließen können, daß es für den bildlichen Ausdruck zu Gunsten des Gefühls entschieden ist.

Hebbel hat einmal das Bekenntnis abgelegt (Tb III, 4223, 22): „Ich erfuhr von der Nachtigall selten oder nie etwas Neues, denn daß der Frühling wieder da ist, das weiß ich auch ohne sie, aber ich erfuhr noch immer etwas von einem Narren, der mir in den Weg kam.“ Dieser Ausspruch ist nach einer bestimmten Seite hin symbolisch für des Dichters Bildlichkeit. Hebbel war nicht wie sein Teut, von dem gesagt wird (630):

„Du führst mit Wind und Wellen ein Gespräch,
Du glaubst, es seien Worte, die das Meer
Hervorstößt, wenn es seine Wogen rollt,
Du sagst, die Eiche schreie, wenn der Sturm
Sie schüttelt, bis sie knackt ...“

Seine Beseelung wählt sich nur selten die Dinge der Natur; eine Nacht, die an den Bergen hängt, die Finsternis, die mit hunderttausend Augen aus dem Gesträuch sieht, ist Hebbels Sache nicht. Eine Würdigung seiner Lyrik, für die das genau so gilt wie für das Drama und die doch eine so große Wirkung ausübt, würde deshalb nicht nur für die Kenntnis seiner dichterischen Persönlichkeit

und seiner Kunst lehrreich, sondern auch von Bedeutung für die Ästhetik der Lyrik überhaupt sein. Trotzdem darf man nicht glauben, daß er seine der physischen Welt angehörenden Vergleiche größtenteils aus Gegenständen wählte, die sich auf geistige Dinge beziehen, etwa auf Wissenschaft und Kunst oder sich, was das bezeichnendste wäre, auf das ethische Gebiet erstrecken. Was dieses betrifft, so muß allerdings für die Vergleiche eine Ausnahme gemacht werden, die sich auf Religion wie überhaupt auf das Göttliche beziehen. Sie sind bei Hebbel nicht selten. Wenn er in den „Nibelungen“ (2959) das Kätzchen ein „Sonntagsstück des arbeitsmüden Schöpfers“ nennt, wenn Siegfried, auf die Seele Genovevas zielend, sagt (152):

„Mir deucht, ich tu' ins Allerheiligste
Mit aufgeschloss'nen Augen einen Blick“,

wenn Golo ein „Opferer“ und Genoveva ein „Götzenbild“ genannt wird (1530), und wenn es, um noch eins anzuführen, in der „Agnes Bernauer“ heißt (218, 18): „Ist doch selbst ein Missetäter, solange der Richter ihn noch nicht verurteilt hat, in seinem Kerker so sicher, als ob die Engel Gottes ihn bewachten“, so legt das ein Zeugnis davon ab, daß das religiöse Gefühl, das Durchdrungensein von Gott, ein wesentliches Element in dem Dichter bildet, das sich in dem religiösen Pathos eines Teils seiner Bildlichkeit äußert. Natürlich handelt es sich auch hier nur um Empfindungseindrücke, nicht um Vorstellungstätigkeit.

Aus den Gebieten der Wissenschaft und Kunst dagegen wird Hebbels Bildlichkeit nur wenig gespeist. Gelegentlich wird an die Wirkung der Musik erinnert (Genoveva 3492, Weggefallenes aus der Genoveva 49), der römische Hauptmann wird einem ehernen Bild (3003) und Brunhild einem edlen Heldenbild (1752) verglichen, im „Trauerspiel in Sizilien“ wird das Einmaleins angeführt (136), aber das hat keine Bedeutung, genau so wenig wie die meisten anderen Lebensgebiete, aus denen Hebbel gelegentlich ein Vergleichswort wählt. Wohl aber muß hier betont werden, daß das Lebensgebiet, das er besonders bevorzugt, das Tierreich ist. Es ist das wieder dafür ein Beweis, wie persönliche Eigenschaften in den Stil übergehen: Hebbels Tierliebe ist ja bekannt. Damit ist natürlich auch eine besondere Vorliebe in der Verwendung der Tiere verbunden, die der allgemeinen Auffassung nach minderwertig sind. Auch sie gebraucht Hebbel, um das Wesen seiner Menschen

zu bezeichnen. So fällt es auf, wie oft er die Schlange als Vergleichswort einführt. Auch hier sehen wir, daß es durchaus nicht auf eine Anschauung von den angeführten Tieren abgesehen ist. Wenn Margaretha ihre Schwester fragt (1109):

> „Weißt Du nicht,
> Warum ein Schwan so weiß ist? Daß man ihn
> Mit Koth bewirft!",

so braucht es durchaus nicht der Vorstellung eines schwarzen Flecks auf dem weißen Gefieder des Vogels. Ganz abgesehen davon, daß uns der forteilende Dialog gar keine Zeit läßt, dieses Bild zu reproduzieren, würde es den ethischen Gehalt des Vergleichs aufheben und auch fast komisch wirken. Nur die Tatsache, daß das Reine in der Welt, und gerade dieses, nicht vor Besudelung sicher ist, soll betont werden und unser Gefühl erregen, und das geschieht auch durch diesen Vergleich. Dasselbe ist der Fall, wenn in den „Dithmarschen" die Rede ist von einem „Stück Fleisch, das niemand essen darf, der nicht der Vetter eines Wurmes ist", wo ja schon die Verwandtschaftsbezeichnung jede Anschauung ausschließt, was noch einmal in „Herodes und Mariamne" wieder begegnet (66), wo von dem „Vetter eines Ebers" gesprochen wird, wenn Hagen sich mit einem Adler vergleicht (4063), wenn es in der „Agnes Bernauer" heißt (191, 1): „. . . während ich sie lieber von mir schleudern möchte, wie einen ankriechenden Käfer", oder wenn Meister Anton die Andacht nicht einfangen kann, „wie einen Maikäfer auf der Straße" (25, 17). Auch bei diesen beiden letzten Beispielen würde eine etwaige vorstellende Tätigkeit, die sich auch nur gezwungen einstellen kann, allein, wie mir scheint, eine (ganz und gar nicht beabsichtigte) lächerliche Wirkung zur Folge haben. Dieselbe Tatsache, daß das Gefühl allein von allen Sinnen in Tätigkeit gesetzt wird, würden die Vergleiche ergeben, die aus dem Pflanzenreich gewählt sind, ebenso wie die, die sich der Elemente und Gestirne bedienen, deren ziemlich häufiges Vorkommen eben durch ihren einfachen pathetischen Gefühlswert erklärlich wird. Von einer Anführung von Beispielen aus diesen Gebieten kann füglich Abstand genommen werden, da wir uns doch nur wiederholen müßten.

Was die einzelnen Arten des metaphorischen Ausdrucks betrifft, so möchte ich zunächst auf den elliptischen Vergleich hinweisen, der infolge seiner Unbestimmtheit bei den Romantikern sehr beliebt ist.[178] Die Beispiele, die sich bei Hebbel belegen lassen, zeigen, daß die Unbestimmtheit, die von vornherein eine Anschauung und

damit eine Verdeutlichung verhindert, der Wirkung des Vergleichs keineswegs Abbruch tut, ein neuer Beweis dafür, daß die Sinnlichkeit nicht Voraussetzung für den poetischen Eindruck ist. Dieser wird voll und ganz erzielt. Ich führe folgende Beispiele an:

Judith 36,11: „Hat es Euch nicht gepackt, wie Gottes Nähe...“

Golo vor dem Bilde Genovevas (1402):

> „Wie Funken springt's mir aus dem Bild entgegen.“

Maria Magdalene 67, 2: „Ist's mir nicht, als ob's in meinem Schooß bittend Hände aufhöbe.“

Julia 150, 18: „Dann begann es sich unter meinem Herzen zu regen, mir war, als ob es lebendig würde in einem Sarg.“

Herodes 2765:

> „Doch ist's, als hätt' er einen Baum gegeißelt,
> Als hätte er in Holz hinein geschnitten...“

Gerade diese Beispiele, in denen der Vergleich einen sehr lebendigen Vorgang darstellt, zeigen deutlich, daß es nicht Aufgabe des Lesers sein kann, diesen noch einmal nachzuschaffen.

Dies möchte ich noch an der Metapher nachweisen, in der das Bild mit der Sache grammatisch verbunden ist. In der „Judith“ ist die Rede (48, 3) von den „durstigen Lippen der Schöpfung“, in der „Genoveva“ von den „Quellen der Natur“ (2817), im „Diamanten“ von dem „heiligen Mund der Musik“ (390, 12), in „Herodes und Mariamne“ von einem „Wurmgeschlecht von Leidenschaften“, die um die Herrschaft miteinander ringen. Auch hier würden zum großen Teil nur komische Vorstellungen erweckt, falls uns das im Bild Ausgedrückte wirklich zum Bewußtsein käme.

Schlußbetrachtung.

Hebbels ethische Persönlichkeit im Rahmen seiner Zeit und als Voraussetzung seiner Kunst.

„... was sollte ein Tragoedien-Schreiber denn Anderes seyn, als ein Tragoedien-Held?" Br. III, 255.

In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" fordert WACKENRODER von seinen Zeitgenossen, denen der Vorzug zuteil geworden, auf dem Gipfel eines hohen Berges zu stehen, von dem aus ihren Augen viele Länder und viele Zeiten offenbar seien, dieses Glück zu benutzen und mit heiteren Blicken über alle Völker und Epochen umherzuschweifen. Der Romantik entrollt die Welle, die das neunzehnte Jahrhundert mit einer ungeheuren, ständig anschwellenden Masse von Bildungselementen und gedanklichen Problemen überflutet. Ihre Bedeutung beruht nicht auf großen schöpferischen Leistungen, sondern auf der Fülle der von ihr betrachteten Stoffkreise und auf der feinfühligen, kongenialen Art ihrer auf jene angewandten kritischen Ästhetik. Wie zu GOTTSCHEDS und der Schweizer Zeiten, tritt die Theorie wieder in den Vordergrund, ohne daß ihre herrschende Stellung im Säkulum der Naturwissenschaften und der Technik von einer nennenswerten Sturm- und Drangbewegung ernstlich gefährdet worden wäre. Das konnte nicht ohne schwerwiegenden Einfluß auf alle Lebensgebiete bleiben. Vor allem mußte die Kunst von der Umgestaltung der Dinge betroffen werden. Wie kommt es, daß das neunzehnte Jahrhundert Dramatiker hervorgebracht hat, die sich sehr wohl mit SCHILLER messen können oder ihn — wenigstens zum Teil — übertreffen, daß in ihm Epiker leben, deren Darstellungsgabe der GOETHES nicht nachsteht, daß es aber keine Lyriker aufzuweisen hat, die sich mit GOETHE auf eine Stufe zu stellen vermögen? Es rührt dies daher, daß der

Einzelne immer mehr die Fähigkeit verliert, sich dem Augenblick, der Gunst der Stunde hinzugeben. Die großen Menschheitsprobleme, das Gedankliche überhaupt, tritt durchaus in den Vordergrund und seine Gestaltung verlangt die dramatische und epische Kunstform. Gottfried Keller, der als Epiker so oft Problemdichter ist, den in so hohem Grad ethische und rein pädagogische Fragen in Anspruch nehmen, kommt auch in der Lyrik von der Idee nicht los. Er ist also nicht das, was wir unter einem „reinen" Lyriker verstehen. Heißt das nun aber, daß Gedanke, d. h. das Unsinnliche, und Lyrik unvereinbar sind, daß, um auf die Poesie in ihrer Gesamtheit zu blicken, Weltanschauung und Dichtung unüberbrückbare Gegensätze bilden? Man hat dies in der Tat zuzeiten behauptet, und kann Gleiches auch heute noch äußern hören. Man vergißt dann aber, daß auch das Gedankliche zu einem Erlebnis werden kann, daß z. B. das Ringen um moralisch-ästhetische Erkenntnis tief in Schillers Gefühlsleben einschnitt und darum reine Gedankenlyrik durchaus nicht in Bausch und Bogen zu verwerfen ist. „Wahrheiten können ebenso gut begeistern als Empfindungen", schreibt Körner an den Freund. Nur bedarf es dazu eines Dichters, der über die Gestaltungskraft verfügt, uns seine durch das Gedankenerlebnis, das eben dadurch, daß es Erlebnis ist, zu etwas Empfundenem, ein Gefühlserlebnis wird, angeregte Begeisterung zu vermitteln. Zweifellos hat die Theorie, die immerwährende Beschäftigung auch mancher Dramatiker und Epiker mit ästhetischen Prinzipien und das grübelnde Sichversenken in die Gesetze der poetischen Produktion das neunzehnte Jahrhundert um manchen „goldenen Baum" betrogen, der ursprünglich reiche Frucht zu tragen bestimmt war. Nur wenigen Dichtern gelang es, Gehalt und Gestalt zu einem klaren Ganzen zu verbinden. Nur wenige vermochten sich von den an sie herantretenden Möglichkeiten, von dem Chaos von Gedanken und ungelösten Fragen durch die Form zu befreien, indem sie jenen selbst gewissermaßen zur Wirklichkeit verhalfen und dadurch seine Gewalt brachen; „und Naturen, denen das wahre Formtalent abgeht, müssen durchaus in sich gebrochen werden, woraus denn auch so viel Schmerz und Verrücktheit entspringt" (Br. III, 99, 19). Wir denken an Otto Ludwig, der durch Shakespeare ermordet wurde. Unter den Epikern war eigentlich nur Gottfried Keller so begnadet, den Reichtum lieblicher Gestalten und ethischer Grundsätze in harmonischer Vereinigung festzuhalten. In der dramatischen Kunst nimmt seine Stellung Franz Grillparzer ein. Das Naive, Quellende,

kurz, das GOETHEsche dieser beiden Künstlernaturen kann kein anderer Poet des neunzehnten Jahrhunderts sein eigen nennen. Und ist es in der Musik nicht ähnlich, wo dem „ewig jugendlichen Okeanos“ MOZART (D. F. STRAUSS) sogar der schauerliche Spektakel der Nach-Wagnerianer folgen konnte?! HEBBEL war überzeugt, daß es in Anbetracht der allgemeinen Weltverhältnisse auch der reichst ausgestattete Künstler nicht weiter als bis zur monumentalen Bedeutung bringen würde (Br. III, 349, 15). Es ist klar, was er damit sagen will. Die architektonische Darstellung, große einfache Linien, wie wir sie etwa in C. F. MEYERS Novellen bewundern, und plastisch pathetisch hervortretende Gestalten: das ist's, was der Dichter des neunzehnten Jahrhunderts erreichen kann. Hier ist seine Grenze. KELLER und GRILLPARZER bestätigen als Ausnahmen nur die Regel. Mit ihrer heiteren Fülle, dem aus ihrer Poesie strömenden Gefühl eines unerschöpflichen Bornes, mit diesem Bewußtsein eines ewigen Gebärens, stehen sie in ihrer Epoche allein da. Es ist derselbe Gegensatz, wie etwa zwischen der unter dem Namen „Flora“ bekannten wundervollen Frauengestalt Tizians und dem „Denker“ Michelangelos. Dieser Name sagt aber auch, daß es nicht angeht, die sicherlich bewußtere Kunst z. B. eines C. F. MEYER nun niedriger einzuschätzen, als die seines großen Landsmannes. Gewiß, der schaffenden Gottheit stehen jene GOETHEschen Naturen näher. Indessen würde ohne einen sicheren Kunstverstand auch die Dichtung eines überreich gesegneten Genies zerfließen, und daß jene Geister, deren Phantasie und deren Lebensgefühl in hohem Grad von Problemen der moralischen Welt getragen werden, keineswegs sich immer von ihnen erdrücken lassen oder nur in Verse gebrachte Gedanken vortragen, das hat uns die Betrachtung des HEBBELschen Dramas zur Genüge gezeigt.

HEBBEL, in der ersten Periode seines Lebens und darüber hinaus, war völlig unfähig, den Moment zu genießen. Auch wenn er etwa in Rom, wo man ohne Geld ein ebenso erbärmliches Leben wie in Wandsbeck führt (Br. III, 179, 25), in materiell besserer Lage gewesen wäre, auch dann hätte er gestehen müssen, was er aus Paris an ELISE schreibt (Br. III, 118, 13): „Ich lasse die Dinge auf mich wirken, ich genieße mich selbst, indem sie mich erweitern, ich komme zu neuen Ideen, aber ich kann mich nicht an sie hingeben.“ Denn es ist tief in HEBBELS Natur begründet, daß er überall Probleme sehen mußte und demgemäß nichts unbefangen auf sich wirken lassen konnte. In allem suchte und fand seine grüblerische Phantasie ein Rätsel, das es aufzulösen galt. Die Rätsel, die das

Dasein aufgibt, hat er sich sein Leben lang nicht aus dem Sinn geschlagen. Wenn er das doch einmal behauptet (Br. III, 106, 22) und zwar bevor er Christine und damit sich selbst fand, so war daran die „Färbung des Momentes“ schuld. Tatsächlich ist HEBBEL stets — vor Wien freilich noch beträchtlich mehr — von spekulativer Sehnsucht geleitet gewesen. Sie wurzelt schon in seiner ersten Jugend. Die Erkenntnis der sozialen Unterschiede, die ihm schon früh, sehr früh aufging, als zu Weihnachten seine angesehenen und wohlhabenden Altersgenossen in der Klippschule reich bedacht wurden, in treuester Befolgung der Evangelienworte: wer da hat, dem wird gegeben, während die Ärmeren kümmerlich abgefunden wurden, ist in dieser Hinsicht von größter Bedeutung, wie sie auch andererseits eine stets in ihm wirkende und nach oben treibende Kraft gewesen ist. Von seinem sechsten Jahre an, wo ihm diese Erkenntnis wurde und wo er den Zauberkreis der Kindheit überschritt, entwickelt sich die Tragödie, deren Held FRIEDRICH HEBBEL selbst ist, entwickelt sich jenes grüblerische Versenken in sich selbst, jenes Reflektieren über seine Stellung, über die Stellung des Individuums überhaupt, zu der Allgemeinheit und zu den ewigen Gesetzen, kurz, entwickelt sich das immer klarer werdende Bewußtsein von der notwendigen Tragik des Lebens, von dem Dualismus, der durch die Welt geht. Der Dualismus, der durch alle unsere Erscheinungen und Gedanken geht, durch jedes einzelne Moment unseres Seins, war HEBBELS höchste letzte Idee. „Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt.“ Es ist die Tragik des Lebens, daß wir allerdings überzeugt sind, ein sittliches Zentrum, die Notwendigkeit, regiere die Welt, daß wir aber unfähig sind, den Willen dieser höchsten Sittlichkeit zu erfassen, und uns darum mit jeder individuellen Willensäußerung gegen sie auflehnen. Der Dualismus wird so zur tragischen Notwendigkeit. Zu der Auffassung IBSENS, der sich, als er noch nicht konsequent der Skepsis verfallen war, zu dem erlösenden Glauben bekannte, daß der göttliche Wille dem einzelnen als eine von ihm zu erfüllende Mission in die Brust gelegt sei, die er durchführen kann, wenn er sich nur treu bleibe, die er vollenden muß, wenn er sie nur vollenden will, konnte sich HEBBEL noch nicht durchringen.

Das Bewußtsein von dem alle Erscheinungen spaltenden Dualismus führte ihn jedoch nicht in die Reihen der Weltschmerzler, die sich bejammern und den Riß, der die Welt entzweit, nicht zu erleben wagen, obgleich dieser bei manchen von ihnen, wie Hebbel spöttisch von Heine sagt, nicht einmal durch die Weste ging. Er wollte allen Gewalten zum Trotz sich erhalten und wenn er schon in Wesselburen bekennt, sein Mut solle nicht eher erbleichen, als bis ihn kalt die Erde decke, so war dies keine Phrase. Er fühlte, daß das Leid notwendig sei, daß bittere Erkenntnis den Dichter in ihm wecke:

„Die Schnecke muß erst eine Wunde
Empfangen, wenn aus ihrem Schoß
In ihres Lebens schönster Stunde
Sich ringen soll die Perle los."

Hebbel gehörte zu den Charakteren, die nur Wege kennen, keine Auswege, die an den Selbstmord denken, aber die ihnen noch gebliebene Schwungkraft immer wieder zusammenraffen, um auf diesen Wegen, die sie sich selbst mit Steinen und Felsen versperren, langsam und mühevoll vorzudringen: „Ich kann durch mich nur untergehen, und nie durch meine rauhe Bahn." Er hat sein ganzes Leben lang herrschenden Gemeinschaften, welche die platte Mittelmäßigkeit vertreten, gegenübergestanden und auch dies hat ihn in dem Bewußtsein von der Notwendigkeit des Dualismus bestärkt. Dem Bediententisch im Hause des Kirchspielvogtes Mohr, wo er, Bote und Abschreiber, mit dem Kutscher in einem Bett unter der Treppe schlafen muß, folgen die Gnadentische bei den Hamburger Philistern. Und in München muß er, jetzt ein freier Literat, abgesehen von den äußeren Entbehrungen, all die Schmerzen eines Menschen erfahren, der selbst die höchsten Möglichkeiten in sich schlummern fühlt und um sich herum nur Afterkunst und eine Cliquenwirtschaft erblickt, die jede ursprüngliche Begabung mit dem Instinkt der Selbsterhaltung niederzudrücken sucht. Gewiß war das Ergebnis dieser immerwährenden Kämpfe eine ungeheure Reizbarkeit und zeitweilige innere Zerrissenheit: „Gott, warum mußte mein ganzes Leben eine solche Aufeinander-Folge unreiner und verworrener Lagen seyn, daß das Resultat ein Mensch ist, in dem sich nach und nach Alles auf den Kopf stellt" (Br. III, 199, 25). Auch Italien, das so vielen deutschen Künstlern zur inneren Harmonie verhalf, hat den „piu grande poeta di Germania" (Br. III, 195, 17) nicht zu

sich selbst geführt. Aber gerade dies letzte Moment gibt uns die Erläuterung für diese lange Entwicklung. Auch in Italien wurde Hebbel von dem Gespenst der Not verfolgt und wer ständig in Gefahr schwebt, zu verhungern, und dabei seine inneren Kräfte gewaltsam zusammenrafft, um nicht nur das Dasein zu ertragen, sondern um ihm auch seinen Tribut in Gestalt schöpferischer Leistungen zu zahlen, der müßte ja eine Maschine sein, damit sein Organismus unverletzt bliebe. Daran sollte man denken, ehe man Hebbel Mangel an Widerstandsfähigkeit und Ähnliches vorwirft. Und auch daran, daß andere, die im Lebenskampf nicht halb so viele Wunden empfingen, wie Hebbel, und die es, im Gegensatz zu ihm, stets ausgezeichnet verstanden, zwischen den idealen Anforderungen und den praktischen Bedürfnissen des Tages einen Vertrag zu schließen, durch ihre Reizbarkeit dauernden Schaden an Seele und Charakter erlitten. Man erinnere sich nur an Herder.

Man erinnere sich auch an das sogenannte „Junge Deutschland". Gelegentlich wird zwar betont, Hebbels Abneigung gegen dieses entspränge nur ganz persönlichen Beweggründen. Selbst dies einmal zugestanden — können wir nicht begreifen, daß er an ihm scharfe, vielleicht überscharfe Kritik übte? War es doch das „Junge Deutschland", das ihn als schöpferisches Ingenium, wenn auch nicht immer unmittelbar aggressiv, so doch durch seine eigenen seichten Erzeugnisse, nicht aufkommen ließ, ihn sogar in einem Augenblick zorniger Resignation den Entschluß eingab, „vor dem Publikum mit keinem dichterischen Werk" wiederzuerscheinen (Br. III, 183, 3), was er zum Glück, im Gegensatz zu Grillparzer, nicht ausführte. Aber die Opposition Hebbels gegen das „Junge Deutschland" beruht auf viel tieferen Gegensätzen, auf dem Gegensatz ihres inneren Wesens und der Weltanschauungen. Als Hebbel schon längst gestorben war, hat Karl Gutzkow, in der Toga des Ratgebers der Zenobia von Palmyra pathetisch einherschreitend, darüber gespottet, daß Hebbel dem heiligen Augustin in der Kunst, sich als interessantes Geheimnis zu betrachten, weit voran sei. Nur ein Narr meint er, plaudere sich über ein solches Geheimnis aus. Der Vernünftige behalte es für sich und genieße sich auf einem Sofa ausgestreckt, mit der Zigarre im Munde. Für den Wahrheitssinn, der sich in Hebbels Tagebüchern ausspricht, und der vor keiner Schwäche des eigenen Wesens Halt macht, hatte Gutzkow nicht das geringste Verständnis. Das ist typisch für die ganze Gruppe, der er angehört. Die Schriften des „Jungen Deutschland"

sind reich an mehr oder weniger geistreichen Einfällen, aber unendlich arm an festbegründeten Gedanken. „Ein Talent, doch kein Charakter.“ Den Jungdeutschen fehlte es an hingebender Liebe und wahrem Ernst. Sie wollten lieber etwas scheinen, als etwas sein. Es ging ihnen eben die Sehnsucht ab nach Erkenntnis der Wahrheit und nach dem Leben in der Wahrheit, sie waren, im stärksten Kontrast zu Hebbel, durchaus unethische Naturen, die sich zwar an großen Gedanken begeistern konnten, denen aber das sittliche Fundament fehlte, um diese auch zu leben und um sie mit einem Anspruch auf Notwendigkeit künstlerisch darzustellen.

Man hat nun allerdings auch behauptet, die Frage der Sittlichkeit spiele zwar in Hebbels Weltanschauung eine große Rolle, sie sei ihm aber nur ein Verstandesmoment und spräche nicht in seiner Brust. Man hat sich dabei auf Hebbels Postulat berufen (Tb. I, 145): „Leidenschaft begeht keine Sünde, nur die Kälte. Brich jede Blüte, selbst, wenn Du sie nicht für ewig in's Wasserglas zu stellen denkst, nur dufte sie Dir“ und gemeint, daß des Dichters Verhältnis zu Josefa Schwarz in München der beste Kommentar zu dieser „Herrenmoral“ sei. Ganz abgesehen davon, daß wir von diesem Verhältnis sehr wenig wissen, geht es doch nicht an, aus einer einzigen Bemerkung auf die sittliche Minderwertigkeit zu schließen, überhaupt irgend etwas zu schließen. Man hätte nicht außer Acht lassen sollen, daß Hebbel selbst bekannt hat, seine Korrespondenz sei immer unmittelbarster Ausdruck seiner oft flüchtigen Stimmung (Br. I, 218, 20), was natürlich auch und womöglich in noch höherem Grad für die Tagebucheintragungen gilt. Man hätte vor allem bedenken sollen, daß in dem werdenden Menschen, namentlich in dem geistig hervorragenden, eben alle Triebe mächtig sind, von den edelsten bis zu den niedrigsten. Vor nichts zurückschaudernder Zynismus und höchstes sittliches Streben mischen sich oder bekämpfen sich dort. Braucht es wirklich eine ausführliche Darlegung, welche der beiden Faustischen Seelen in Hebbel den Sieg davontrug?! Ein Mann, dessen Briefe aus der Zeit seiner Entwicklung Zeugnis ablegen von einem inneren Arbeiten an sich, von einer Bemühung, sich zu veredeln, wie dies kaum bei einem anderen Dichter zu beobachten ist, sollte kein sittliches Gefühl besessen haben?! Gutzkow klagt: „Sein Leben von Hamburg bis Wien glich einem jener schrecklichen Polypen der Südsee, die mit ausgestreckten Fangarmen und Entsetzen erregenden Saugwarzen alles in ihr Ich und nur in ihr Ich hineinziehen und elend sterben

lassen, was ihnen zu nahe kommt". Gewiß ist es richtig, daß Hebbel mit dem stark ausgeprägten Willen begabt war, seine Umgebung zu beherrschen. Es ist ferner richtig, daß dieses Streben Naturen, die sich gleichfalls ihres Wertes bewußt waren, unerträglich werden mußte. Aber darf man daraufhin des Dichters ethische Stärke verdächtigen, sie ihm gar absprechen und versichern, Hebbel habe es am Prinzip der Liebe gefehlt?! Dieser Vorwurf trifft ihn ebensowenig, wie er Gottfried Keller trifft. Hebbel meint einmal, der dramatische Dichter muß auch persönlich etwas von einem Feldherrn haben (Br. III, 297, 13). Wer möchte den Sinn dieses Wortes nicht verstehen, wenn er liest, daß Hebbel an derselben Stelle bekennt: „Wenn ich glücklich seyn soll, so muß ich in der Mitte einer empfänglichen Umgebung stehen, auf die ich wirken kann, denn in mir ist Gott Lob der Mensch noch mehr als der Künstler!" Er wollte Menschenfischer sein, weil er der Menschen bedurfte. An ihnen konnte er die Wirkung seiner Kunst spüren, in ihnen sah er seine Ideen Fleisch und Blut werden, er wollte sie befehligen unter dem Banner seiner künstlerischen und weltanschaulichen Überzeugungen. Das ist nicht etwa das Gebahren des seiner selbst nicht sicheren Mannes, der an sich nicht glaubt und sich über die eigenen Zweifel nur dadurch hinwegtäuschen kann, daß ihm von anderen ständig seine Bedeutung vor Augen gehalten wird. Denn an wirklichen Persönlichkeiten — und nur diese bildeten seinen Umgang —, in vertrautem, lebendigem Verkehr mit ihnen, wollte Hebbel zu größerer Erkenntnis seiner selbst und seiner Kunst gelangen. Er hat das verschiedentlich betont (z. B. Br. III, 261, 8): „Ich kann sogar sagen, daß mich Nichts so sehr zur Selbsterkenntnis führt, als das lebendige, sich aus den Tiefen des Geistes herausgebärende Wort. Wenn all die inneren Ströme rauschen und brausen, wenn sie sich gegenseitig verschlucken und in einander wühlen, da habe ich ein Bild meiner selbst, wie ich im Augenblick bin und wie überhaupt, denn mir fehlt keineswegs die Kraft, einen solchen Wasserfall, wie von ganz unten herauf zu betrachten" (ibid. 167, 3). Mangel an ethischer Kraft spricht aus diesen Worten gewiß nicht. Aber Liebe, Wohlwollen, verraten sie gerade auch nicht, vielmehr zeigen sie deutlich, daß Hebbel zum Mittelpunkt seines Denkens und Strebens sich selbst machte. Auch die, die ihm nahestehen, müssen sich seinem Willen unterwerfen, um seine eigene menschliche und künstlerische Entwicklung zu fördern. Es soll ohne weiteres zugestanden werden, daß des Dichters schroffer Eigenwille gelegent-

lich verletzten mußte. Aber man darf andererseits nicht vergessen, daß dessen rigorose Äußerung nicht einem sittlichen Mangel entstammt, sondern einem unter unsäglichen äußeren und inneren Kämpfen eroberten Glauben an die ebenso schwer errungene Art der Welt- und Selbsterkenntnis. Wäre HEBBELs Lebenskampf, wäre insbesondere seine Jugend, die er niemals verwunden hat, nicht so unendlich hart gewesen, vielleicht wäre dann seine Beurteilung derjenigen, die von ihm und, wie er meinte, von seinen Idealen abfielen, milder gewesen. Daß er indessen die tragischen Konsequenzen, die sein Grundsatz Alles oder Nichts zur Folge haben mußte, auf sich zu nehmen verstand, zeigt der Bruch mit EMIL KUH. Seine starre Ethik schlug ihm selbst, wie das gewöhnlich zu gehen pflegt, die größten Wunden. Aber er blieb sich treu und erwies sich darum sein ganzes Leben lang als eine wahrhaft ethische Persönlichkeit. Auch, als er mit ELISE LENSING brach. Das haben nun allerdings die Wenigsten begreifen wollen oder können. Weil sie nicht einsahen, daß der Mensch über alles verfügen kann, über Blut und Leben, über jeden Teil seiner Person, nur nicht über seine Person selbst. Denn über diese verfügen höhere Mächte. Von diesen wäre FRIEDRICH HEBBEL abgefallen, hätte er sein Dasein an das des ungeliebten Mädchens gefesselt. Denn er hätte damit die größte Sünde begangen, die das Individuum begehen kann, die Sünde wider den heiligen Geist fortschreitender Menschheitsentwicklung, weil er ein Leben geopfert hätte, sein eigenes, das einen höheren Zweck hatte, als den, zu Ende geführt zu werden. Was es ihn gekostet hat, das Weib, das ihm in Zeiten der Not alles gegeben, allein ihm das Dasein ermöglicht hatte, aufzugeben, lehren seine Briefe. Daß hier noch immer mit dem flachen Wort Egoismus operiert wird, nimmt nicht weiter Wunder. Ist doch auch GOETHE Vielen noch immer der große Egoist. Der Durchschnittscharakter wird nie einsehen, daß der ganze Mensch stets das sein muß, was jener „Egoist“ nennt, daß er sich die Atmosphäre, in der er atmen soll, selbst abstecken muß und daß er nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht hat, sich störende Elemente vom Leibe zu halten. Stets wird er verständnislos der Erscheinung gegenüberstehen, daß jener, welchem Lebensgebiete seine Tätigkeit auch angehören mag, die Menschen verachten und doch lieben kann, weil er hinter den Menschen die Menschheit erblickt, weil er von so eigentümlicher Art ist, daß er an eine Zeit glaubt, wo sich, um mit PLATO zu reden, die Idee des Menschen erfüllt hat, obgleich sein Verstand ihm zu

jeder Stunde zuraunt, daß die Epoche einer sein Ideal verkörpernden Menschheit eben ein Ideal, d. h. unerreichbar bleiben wird.

Im Dienste einer höchsten Sittlichkeit wird ein solcher Mensch für die Mitmenschen schaffen. HEBBEL verwirklicht dies in seinem Drama, insofern er zeigt, wieweit die einzelnen davon entfernt sind, dem Willen des höchsten sittlichen Zentrums gerecht zu werden, um die Menschheit sein zu können. Er fühlt sich als Glied, als dienendes Glied dieser idealen Gemeinschaft und damit auch der Notwendigkeit unterworfen. Sie, das Unendliche, darstellen, kann nur, wer ihr Dasein in sich erlebt hat. Darum ist die Aufgabe der Kunst die Darstellung alles Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. „Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand bedeutenden Momente." HEBBELS ethische und ästhetische Weltanschauung begegnen sich hier und sie fließen zusammen, insofern sein Drama nichts anderes darstellt als dieses Kunstgesetz. Wenn der Dichter fordert, das Unendliche an den bedeutsamen Momenten in dem Leben einer Individualität darzustellen, so will das sagen, daß sich allein an diesen die Abhängigkeit des Individuums von einer höchsten Sittlichkeit darstellen läßt. Der Mensch befindet sich dem Unendlichen gegenüber in einem tragischen Verhältnis. Als Bestandteil der Natur, als seiend und wollend, steht er der Idee gegenüber und ist darum schuldig. So werden HEBBELS Werke rednerisch, polemisch, aber nicht wie Zeitungsartikel, sondern wie das Feuer (Br. III, 230, 17). Die latente Leidenschaft, die STORM GEIBEL absprach, erfüllt sie. Der Dualismus, der ihnen als ganze und im einzelnen zugrunde liegt, wird durch den Sieg der Idee aufgehoben, durch den Sieg des allesbedingenden sittlichen Zentrums. Ein Mann, der der Frage der Sittlichkeit mithin seine gesamte künstlerische Produktion weiht, ist von ihr in seinem ganzen Wesen völlig durchdrungen. Aus der *πρώταρχος ἄτη* entsteht bei ihm, wie bei den Griechen und SHAKESPEARE, das Drama, um dadurch die Macht der Idee darzustellen und die Notwendigkeit für den Einzelnen, sein individuelles Verhältnis zum Universum zu begreifen; dies verleiht seinen Werken den großen ethischen Inhalt. Und daß HEBBEL in dem Begriff der Notwendigkeit wirklich wohnte „wie in einer Burg", das spricht er zum Überfluß selbst in einem Brief an AMALIE SCHOPPE aus, wo es heißt (Br. IV, 103, 9): „Dieser Begriff waltet über mich wie über meine Kunst, in der mein Ich eben am geläutertsten hervortritt und mit der ich mich mehr und mehr völlig iden-

tifizire." Die Überzeugung, daß der Einzelne nur ein Glied sei des Ganzen, diese eminent ethische Überzeugung war HEBBELS Religion, die jede einzelne seiner Dichtungen predigt. Eine Religion, die HEBBEL mit dem ersten seiner Kritiker teilt, der ihn im ganzen mit größtem Verständnis beurteilte, mit FRIEDRICH THEODOR VISCHER. ILSE FRAPAN erzählt, daß VISCHER gesagt habe: „Aufgehen des Einzelnen im Allgemeinen, das ist ja Religion" und in seiner „Rede bei der Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshause von DAVID FRIEDRICH STRAUSS" hat der große Ästhetiker und Dichter, der mit HEBBEL in so mancher Hinsicht verwandt ist, namentlich in der Art der Mischung von Phantasie und Verstandesbegabung, die Quintessenz von HEBBELS Schöpfungen ausgesprochen, wenn er verkündet: „Die reine Religion ist das tiefe, durch Mark und Bein dringende Ur- und Grundgefühl des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, das Gefühl, das uns sagt, du bist unendlich klein, bist ein Nichts, solang du nicht als thätiges Glied, die Selbstsucht brechen, dem Ganzen dienst."

Wie in GOETHE, als er die Verse seiner Marienbader Elegie an das geliebte Kind ULRIKE richtete, so wogte auch in HEBBELS Busen das Streben, sich einem Rein'ren, Höh'ren, Unbekannten, dem Göttlichen, der Notwendigkeit, zu weihen. In diesem Sinne war er eine tief religiöse, fromme Natur. Seine Hingabe ist ein Verstehenwollen, ein Begreifen des Verhältnisses zwischen dem Unendlichen und den Erscheinungen der Endlichkeit, ein Suchen nach Wahrheit. Niemals aber ist er in dem Wahn gewesen, die einzig mögliche Wahrheit zu besitzen. So hätte auch er das Wort des Mannes sprechen können, mit dem er durch eine enge Wesensverwandtschaft verbunden ist, das Wort GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: ‚Wähle!' ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: ‚Vater, gieb! die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein.'"

Anmerkungen.

Kapitel I.

[1] Vgl. W. X, 386, 3 und den dreizehnten Telegraphenaufsatz im allgemeinen.

[2] Vgl. Abkürzungen.

[3] Lyrik und Lyriker, p. 189.

[4] Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Realgymnasiums in Zittau, Ostern 1899, p. 7.

[5] Vgl. R. M. Werner, Euphorion VI, 803. Vgl. über Schellings Verhältnis zu Hebbel jetzt Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik, Prag 1908, wo im ersten Teil trefflich nachgewiesen wird, daß Schelling nicht den geringsten Einfluß auf Hebbel ausübte. Der zweite Teil aber, der sich bemüht aus Hebbel einen Pantheisten zu machen, scheint mir mißlungen.

[6] Vgl. vor allem p. 8, p. 12, Anm. 3, p. 47, Anm. 1, wo F. umständlich die Verwandtschaft von Gyges I, 2 mit Schillers Don Carlos I, 3 nachweist, um dann am Ende hinzuzufügen: „Doch ist es gewagt, hier Beeinflussung anzunehmen.“ Dieses Verfahren schlägt er überhaupt oft ein (vgl. z. B. die unglaubliche Bemerkung p. 20, Anm. 2). Goethes Achilleis hat jedenfalls nur darum auf Hebbel gewirkt, weil F. mit einer Arbeit über dieses Werk promovierte (vgl. p. 15 und 30, Anm. 1). Daß übrigens auch Hebbel ein solches Verfahren verurteilte, geht aus einem gegen Bodenstedt gerichteten Aufsatz hervor (vgl. W. XII, 285, 16).

[7] Die Bemerkung p. 53: „So manche der hier nachgewiesenen Übereinstimmungen mit den Klassikern mögen ihre Genesis in der gleichen Situation der redenden Personen oder in der allgemeinen Gebräuchlichkeit gewisser Wendungen haben“ kann doch wahrhaftig nicht dafür gelten. Es handelt sich tatsächlich in den allermeisten Fällen um ganz gebräuchliche Redensarten. Hätte Fries sie aber drucken lassen, wenn er sie als solche angesehen hätte?

[8] Wo wir hier von Fries Gebrachtes annehmen können, wird es verzeichnet.

[9] R. M. Meyer, Hebbels Moloch. Österr. Rundschau 1905, p. 436.

[10] Es erübrigt sich, diese Stellen hier anzuführen, da Werner sie in den Registern zu den Briefen und Tagebüchern vollständig anführt.

[11] Vgl. Werners Lesarten zur „Judith“.

[12] Dasselbe Motiv findet sich im Nachspiel zur „Genoveva“, Vers 145.

[13] Im „Demetrius“ vergleicht Schuiskoi die Mutter des Prätendenten mit dem Stern der heiligen drei Könige (1534).

[14] Vgl. WERNERS Anmerkungen zur „Judith". Es sind natürlich nur die stilistischen, nicht die motivischen Übereinstimmungen berücksichtigt.

[15] Die von F. festgestellten Übereinstimmungen mit KLEISTS „Penthesilea" und RACINES „Phädra" (p. 53, Anm. 1) sind natürlich ebenfalls auf die Bibel zurückzuführen.

[16] Vgl. W. I, 411.

[17] Judith 31, 2: „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn seine Güte währet ewiglich", gehört nicht hierher, weil jedenfalls bewußte Nachahmung von Psalm 96, 1 (98, 1, 149, 1) und Psalm 106, 1 (107, 1, 118, 1, 136, 1) vorliegt.

[18] PERIAM, p. 81—88.

[19] Über die dramatische Behandlung der Nibelungensage in HEBBELS Nibelungen und GEIBELS Brunhild, Programm Hamburg 1865, p. 11, vgl. W. IV, 362.

[20] SCHLEIERMACHER, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 6. Aufl., p. 121. Berlin 1859. Vgl. Br. VI, 41, 7.

[21] Vgl. z. B. die letzte Strophe des Gedichtes „An Hedwig" (W. VI, 208), dazu Tb. I, 601, ferner das Gedicht „Die Weihe der Nacht" (W. VI, 285) und „Gott" (W. VII, 77). Selbstverständlich sollen diese Bemerkungen nichts Erschöpfendes bieten, sondern nur die Art von HEBBELS religiösem Gefühl kennzeichnen, um so seine innere Verwandtschaft mit dem Geist der Bibel zu beleuchten. Über HEBBELS Verhältnis zur Religion vgl. I. FRENKEL, HEBBELS Verhältnis zur Religion, Berlin 1907, Hebbelforschungen Nr. 2.

[22] In den Dramen wird das Vaterunser an folgenden Stellen — entweder seine bloße Bezeichnung oder wörtliche Entlehnungen — angeführt: Genoveva 579, 1831, 2640, 2992, 3140. Nachspiel 41, 43, 285. Diamant 363, 20, 373, 11. Maria Magdalene 24, 30, 67, 6. Julia 161, 26.

[23] Vgl. W. VIII, 400. Im Text stehen die hervorgehobenen Stellen nicht im Sperrdruck. Die Ansicht JOH. KRUMMS (HEBBEL, Drei Studien, Flensburg 1899, p. 10), daß von der Natur seiner Heimat in HEBBELS Dichtung nur ein Element — das Meer — eingedrungen sei, wird durch dieses Wort des Dichters widerlegt.

[24] Vgl. W. V, p. XV und Br. VIII, 2, 27.

[25] W. V, p. XIV und WB. 24.

[26] Vgl. Tb. IV, 6178 und W. X, 250.

[27] Frankfurt und Leipzig 1794.

[28] Belletristisch-literarische Beilage der Hamburger Nachr. 1905, 44/45.

[29] W. XII, 391.

[30] Ein Beispiel für viele: In „Herodes und Mariamne" sagt die Königin (2990): „Ich bin längst nur noch ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten." Hier soll der Ausspruch der Maria Stuart eingewirkt haben: „Ich bin nur noch der Schatten der Maria"!! (FRIES, p. 27.)

[31] Auch in GRILLPARZERS „Ahnfrau" spielen Engel und Teufel eine große Rolle. Im fünften Aufzug braucht Jaromir die Worte: „Teufel! Schadenfroher Teufel", die in entsprechender Situation des vierten Aufzuges auch der Graf gebraucht hatte.

[32] Hier ist zwischen eigentlichen Ausrufen und bildhaftem Gebrauch zu unterscheiden. z. B. 18, 28: „Himmel und Erde — welche Gestalt!!" Dagegen 19, 21: „O, wie ist mein Herz beängstigt! Himmel und Erde liegen darauf . . ."

[33] FRIES, p. 24.

[34] Vgl. vor allem p. 5 oben und den Abschnitt, der von der Einwirkung von „Kabale und Liebe“ handelt. Ferner p. 4 Mitte, wo Fries von dem vermeintlichen Schlußwort „Verworfen“ spricht, es einem dumpfen Donnerschlag vergleicht und es dem Ausspruch Franz Moors: „Du allein bist verworfen“ zum Beweise einer Beeinflussung gegenübergestellt, während die eigentliche Bedeutung dieses Ausspruchs natürlich die ist, daß Hebbel das Vorhergehende verwarf, was bereits Werner (DLZ. XXIV, 42) hervorgehoben hat.

[35] Vgl. Fries, p. 5, Anm. 4. Daß Fries diese Parallele in die Anmerkung gesetzt hat, da sie doch viel lehrreicher ist als das im Text über die Einwirkung von „Kabale und Liebe“ Gesagte, ist bezeichnend für die Kritiklosigkeit seiner Arbeitsweise.

[36] Auch die Bemerkung 12, 12: „Beide machen den Damen eine anständige Verbeugung“ und 13, 8: „O hören wir davon auf“, sind hier zu erwähnen, vgl. ferner 18, 14 und 19, 24.

[37] Vgl. W. VII, p. XXXIX f. und Euphorion VI, 799.

[38] E. O. Eckelmann, Schillers Einfluß auf die Jugenddramen Hebbels. „Die Jungfrau von Orleans“ und Hebbels „Judith“. Eine Studie über das Drama. Heidelberger Dissertation, 1906, p. 52. — Von dieser Arbeit ist übrigens zu sagen, daß sie ihren Titel sehr mit Unrecht führt. Von den 106 Seiten beschäftigen sich nur 22 mit Hebbels Jugenddramen und auch da beschränkt der Verfasser sich auf eine höchst künstliche Gegenüberstellung der „Judith“ und der „Jungfrau von Orleans“.

[39] Vgl. Eckelmann, a. a. O., p. 51. In der Anm. 6 muß es dort natürlich Akt 5 statt Akt 2 heißen. Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß auch in Grillparzers „Ahnfrau“ der Vatermord als das schwerste aller Verbrechen hingestellt wird. Jaromir ruft aus:

„Allen Sündern wird vergeben,
Nur dem Vatermörder nicht!“

[40] DLZ. 24, 42.

[41] Aus der Urschrift herausgegeben von F. C. Dahlmann, 2 Bde., Kiel 1827. Fries' Parallele zwischen den Worten des alten Wolf Isebrand (95, 12): „Bist Du so klug?“ und denen Attinghausens: „Bist Du so weise?“ gehört zu dem Unglaublichsten, das er sich in seinen Zusammenstellungen leistet. Der Ausdruck: „Schon regt sich's unter meinem Herzen“ ist doch zu gebräuchlich, als daß man eine Einwirkung des „Faust“ „behorchen“ könnte, wie Fries in unfreiwilliger Selbstironie sich ausdrückt (p. 12, Anm. 3). Die Worte der geschändeten Jungfrau stammen — um wenigstens ein Beispiel aufzuführen — aus Neocorus I, 96, wo es heißt: „. . . ein nhamhaffter ricker Man tho W. den ick sulvest wol gekenth nademe sine Suster geschwengert worden, hefft he mit etlichen siner Veddern desalve under dem Ise ersopet unde begraven . . .“

[42] Für Schiller vgl. Butz.

[43] Es sei die Bemerkung erlaubt, daß auch Ibsen diese Schillersche Beredsamkeit besitzt, wie denn überhaupt eine Untersuchung des Verhältnisses des norwegischen zu dem schwäbischen Dichter sehr lohnend wäre.

[44] Vgl. J. Minor, Die innere Form, Euphorion IV, 205.

[45] Hebbel gebraucht diesen Begriff hier in anderer Bedeutung, als er dies sonst zu tun pflegt. Darüber vgl. Scheunert, p. 268, Anm. 1.

[46] Poppe, p. 124.

[47] a. a. O., p. 270. SCHEUNERT läßt POPPES Ansicht als solche gelten, wendet sich aber gegen ihre Identität mit der HEBBELS. Sein Satz: „Die innere Form, so führt er (POPPE) aus, bilde vielmehr das Befreiende für den Dichter" ist sehr mißverständlich, da das ja gar nicht im Gegensatz steht zu HEBBEL und WERNER. SCH. hätte den Unterschied in der Auffassung der inneren Form hervorheben müssen.

[48] Vgl. KUH I, 538.

[49] K. W. F. SOLGER, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. II. Teil, p. 51 und 156f. Berlin 1815.

[50] Vgl. KUH I, 537.

[51] Vgl. Tb. I, 538.

[52] Über diese ethische Befreiung des Menschen und der sich daraus ergebenden Eigenart des HEBBELschen Optimismus vgl. SCHEUNERT, a. a. O., p. 275.

[53] Genau zu demselben Ergebnis kommt SCHILLER, wenn er im 22. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen schreibt (GOEDEKE X, 352, 8): „Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt" (HEBBEL: „den Vorgang individualisiert").

[54] Brief vom 19. September 1794. Briefwechsel herausgegeben von GEIGER. 3. Bd., p. 138. Stuttgart o. J.

[55] Vgl. SCHEUNERT, p. 245ff. und p. 272.

[56] Vgl. Tb. I, 1395; vgl. GRILLPARZER XIX, 109: „Wie die Gegenwart die äußere Form des Dramas, so ist seine innere Form die Notwendigkeit."

[57] Über die irrtümliche Auffassung des HEBBELschen Wahrheitsbegriffes durch POPPE vgl. SCHEUNERT, p. 270.

[58] Vgl. THEODOR LIPPS, Leitfaden der Psychologie. 2. Aufl., Leipzig 1906, p. 118. — Über das „Unbewußt-Schöpferische", das mit diesem bewußten befreienden Schaffen verbunden ist und das ebenso wie die Fähigkeit des apperzeptiven Ordnens dem Genius nicht allein, sondern nur in gesteigertem Maße zuteil geworden ist, vgl. LIPPS, Grundtatsachen des Seelenlebens, Bonn 1883, p. 468ff.

[59] Lyrik und Lyriker, p. 411.

[60] Es sei darauf hingewiesen, daß es sich im Kosmus von Medici um einen Brudermord handelt wie in HEBBELS so lautender Novelle.

[61] Vgl. HEBBELS Worte W. XII, 328, 25: „Von dem dramatischen Dichter ist es bekannt, daß er um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er braucht. Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß SHAKESPEARE selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern."

[62] Vgl. W. XI, 29, 25, 31, 14 und den Aufsatz von WALZEL, Göttinger Gelehrte Anzeigen 1905, p. 772.

[63] Wie Judith weicht Kaiser Julian in IBSENS weltgeschichtlichem Schauspiel „Kaiser und Galiläer" ab von der ihm durch den Weltwillen auferlegten Mission und wie sie muß er trotzdem dessen Willen erfüllen. Daß Julian Apostata durch die Tat selbst, Judith durch das Motiv zur Tat ihren eigenen — und darum schuldbeladenen — Weg geht, ist gleichgültig. Von Bedeutung aber, daß die jüdische Jungfrau von Orleans sich der Notwendigkeit endlich unter-

wirft, während Julian seine Macht zu Nutz und Frommen seines Volkes angewandt zu haben glaubt (vgl. Ibsen V, 315).

[64] Nicht berücksichtigt darf hier Hebbels Bemerkung (Tb. I, 1802) werden: „In der Judith zeichne ich die Tat eines Weibes, also den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nicht-können, dies Thun, was doch kein Handeln ist", weil diese Idee von Hebbel nicht bewußt künstlerisch gestaltet, sondern von ihm in dem Gestalteten erst gefunden wurde (vgl. W. I, p. XIX). Dies hat Joh. Krumm (Hebbelforschungen Nr. 3) übersehen. Denn sonst wäre das p. 43 über die Judith Gesagte wohl ungeschrieben geblieben.

[65] Auch hier sei — wenn auch nur andeutend — auf Ibsen hingewiesen. Wie Genoveva, so siegt in den „Kronprätendenten" Hakon als Verkörperung der Notwendigkeit über Skule, der in vielem an Golo mahnt, und über den Bischof. Auch der Erlösungsgedanke spielt bei Ibsen eine Rolle: man denke an Solveyg im „Peer Gynt".

[66] Werners Ansicht (W. I, p. XXXXIII), daß Hebbel die Reinheit des Pfalzgrafen durch die schwere Probe des Zauberspiegels betonen will, kann ich nicht teilen. Vgl. WB., p. 146.

[67] Vgl. Göttinger Gelehrte Anzeigen 1905, p. 791.

[68] Vgl. Ibsen IV, 83.

[69] Vgl. darüber besonders Kapitel III.

[70] Daß sie die Kraft zum Selbstmord nicht hat, ändert daran nichts. Vielmehr zeigt sich dadurch der Wille der Notwendigkeit, Julia für eine sittliche Läuterung am Leben zu erhalten.

[71] Genau dieselbe Idee liegt Ibsens „Puppenheim" zugrunde, dessen innere Form auch rednerisch ist. Das möchte ich Butz (p. 19ff.) entgegenhalten, der, äußere und innere Form verwechselnd, die rednerische innere Form der „Räuber" gerade durch Gegenüberstellung des Ibsenschen Werkes zu erweisen versucht und demnach wohl auch für „Herodes und Mariamne" die innere Beredsamkeit leugnen würde.

[72] Das Märchenlustspiel „Der Rubin" möchte ich hier übergehen. Freilich fehlt ihm ebensowenig wie dem „Diamanten" die innere rednerische Form. Aber das Duftig-Phantastische dieses Werkes, hinter dem zweifellos sehr viel verborgen ist, macht es doch zu schwer, den ideellen Gehalt in Formeln auszudrücken; vgl. W. III, p. XV.

[73] Vgl. den mehrfach erwähnten Aufsatz p. 793 unten.

[74] Dem Künstler Hebbel wird hierdurch natürlich kein Vorwurf gemacht; denn ihm ist es vollauf gelungen, den Anspruch Rhodopens auf das Schleierrecht und ihre hieraus sich ergebende innere Vernichtung, als Kandaules jenes zerrissen hat, als notwendig darzustellen. Wir empfinden jenes nicht als ein zeitliches Vorurteil in primitiven Anschauungen wurzelnder Menschen und können darum die Qualen der Königin als rein menschliche voll miterleben. Dieselbe künstlerische Notwendigkeit offenbart sich auch in dem Verhältnis des Königs zu seinen Untertanen.

[75] Krumm, p. 34.

[76] Hierin ähnelt Herodes Ibsens Baumeister Solneß, der auch fälschlich glaubt, seine Gattin könne ihm nicht mehr vertrauen, was auch auf sein Schuldbewußtsein zurückgeht. Hier wird die Grundlosigkeit noch dadurch verstärkt, daß S. an dem Brand des Hauses gar keine Schuld trägt, während H. zum

mindesten an dem Mord des Aristobolus beteiligt ist, wenn ihn auch Mariamne von Schuld freispricht.

[77] Hier werden die längeren in rednerischer Form gehaltenen Monologe und Dialoge nicht berücksichtigt. Hierfür vgl. Kapitel II und III, wo auch erst die eigentlichen rhetorischen Figuren zur Sprache kommen. Die Art der Beredsamkeit wird hier geschildert, nicht die Mittel, durch die sie erreicht wird.

[78] Für diese, die ja zweifellos auch rednerisch sind, und ihre Berechtigung verweise ich noch einmal auf die folgenden Kapitel.

[79] Auch die Art, wie Herodes den Boten des Nebucad Necar empfängt (8, 10), ist in ihrem zugespitzten Lakonismus durchaus rednerisch und charakteristisch für den Feldhauptmann, der nur sich anerkennt und alles andere in einem ironischen Lapidarstil abfertigt.

[80] Vgl. Lipps, Leitfaden der Psychologie, p. 330. Ferner p. 98 und 214.

[81] Vgl. vor allem in Grisebachs sogenannter kritischer Ausgabe Bd. IV die ganz unkritische und ohne Ausnützung des vorhandenen Materials geschriebene „Biographie", besser Apologie Grabbes. Karl Bleibtreu nennt in seiner Schrift „Die Revolution der Literatur" Hebbel (und Büchner) eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe.

[82] Damit hängt natürlich die oben berücksichtigte geringe Einwirkung der Bibelsprache zusammen.

[83] Goedeke V_2, 433.

[84] Hebbelprobleme, p. 73f.

[85] Goedeke III, 392.

[86] Goedeke II, 100, 5.

[87] Goedeke II, 181, 12.

[88] Goedeke V_2, 294.

[89] Goedeke XIV, 396.

[90] Daß durch ihn Schiller außerdem seine verdammende Stimme gegen die Fürsten erhebt, die ihre Untertanen an fremde Staaten verhandeln, gehört auch nicht hierher.

[91] Vgl. Vischer, p. 7f., der diesen Auftritt verwirft, nur darum, weil er seine tiefere Bedeutung nicht erkannt hat.

[92] R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 3. Aufl., Berlin 1906, p. 340. Auch Walzel kommt in den „Hebbelproblemen" (p. 105) zu demselben Ergebnis wie wir. Auch auf die Bedeutung des Kaplans, die gleich unten gewürdigt wird, kommt er zu sprechen, und ebenfalls auf Artaxerxes, dessen rednerischer Gegensatz zu Mariamne von ihm aber nicht betont ist, wie er ja denn überhaupt auf diese Episodenfiguren nicht hinweist, um ihre rednerische Wirkung hervorzuheben.

[93] Hebbelprobleme, p. 104.

[94] ibid.

[95] ibid., p. 96.

[96] Nur recht konstruierend könnte man in der Einführung Daniels insofern eine Beziehung zu der Idee sehen, als er ja sein Volk ermahnt, auf Gottes Stimme zu hören und Judith später die Tat aus persönlichen Gründen ausführt, wodurch sie sich eben schuldig macht. Außerdem ist Daniel genau so wie Judith ein Werkzeug Gottes, das gebraucht und trotzdem nicht vor dem Verderben geschützt wird. Dieser Parallelismus, der die Allmacht der Idee

(Gottes) betont, muß zwar berücksichtigt werden. So viel können wir aber jedenfalls sagen, daß eine bewußte Absicht HEBBELS, diese Beziehungen herzustellen, nicht vorliegt.

[97] Vgl. Anm. 91.

[98] In einer Nebensache ist SCHILLER abwechslungsreicher: bei ihm treffen wir einmal auch eine Frau (Armgard) als rednerisch eingeführte Person, während bei HEBBEL nur Männer diesem Zweck dienen.

[99] GOEDEKE II, 38.

[100] GOEDEKE III, 57.

[101] GOEDEKE XII, 156.

[102] GOEDEKE XII, 251.

[103] GOEDEKE XII, 545. Dies ist ein Fall, wo das Ziel des Überredenden erreicht wird, ohne daß die Überredung Erfolg hat. Bei HEBBEL findet sich ein solcher Fall nicht.

[104] GOEDEKE III, 156.

[105] Eine Rolle spielt sie auch in der „Judith" und in der „Maria Magdalene". Nur gehört dies nicht hierher, weil Holofernes nichts Bewußtes unternimmt, wenn er durch seine Rede Judiths Herz bezwingt, und im bürgerlichen Trauerspiel liegt einerseits die Überredung, durch die Leonhard Clara an sich kettet, schon vor der Zeit des Stückes, andererseits meine ich, den Versuch Claras, Leonhard zur Heirat zu bewegen, nicht als Überredungsszene ansehen zu dürfen, in dem Sinne, in dem wir das Wort hier gebrauchen. Dort handelt es sich mehr um ein Anflehen, als um eine wohlersonnene Überredung.

[106] In der „Julia" I, 5 finden sich Ansätze zu einer ähnlichen Überredungsart wie die des Thoas.

[107] Für die Szene zwischen Ernst und Preising, in der A.s Schicksal besiegelt wird, wie für die Szene zwischen dem Herzog und seinem Sohn am Ende des Trauerspiels, gilt auch das in Anm. 105 über die Unterredung zwischen Clara und Leonhard Gesagte.

[108] GOEDEKE II, 121, 24.

[109] GOEDEKE III, 427.

[110] GOEDEKE XII, 175.

[111] GOEDEKE XIII, 51.

[112] Vgl. ALB. KÖSTER, SCHILLER als Dramaturg. Berlin 1891, p. 115.

[113] „Der Burgpfaff" dient auch noch in der „Genoveva" zur Einfädelung der Kabale (1751).

[114] GOEDEKE III, 450.

[115] Mir will allerdings scheinen, als wenn zwischen dem Stil SHAKESPEARES und dem der Antike der Unterschied namentlich in der von HEBBEL zu Anfang der angeführten Tagebuchstelle erwähnten Beziehung nicht so groß ist, als dies gemeinhin von den Ästhetikern angenommen wird, und wie es auch in der Hebbelforschung zutage tritt. Ein Vergleich zwischen dem König Ödipus und dem Hamlet könnte da sehr lehrreich sein.

[116] Vgl. darüber MICHAEL LEX, Die Idee im Drama bei GOETHE, SCHILLER, GRILLPARZER, KLEIST. München 1904, p. 259.

[117] Vgl. ALFRED FREIHERR VON BERGER, Dramaturgische Vorträge. Wien 1890, p. 34.

[118] GRILLPARZER IX, 22.

119 Dramatische Werke, 8. Bd. Leipzig 1862.

120 Übrigens ist in Gutzkows Lustspiel „Der Königsleutnant“ der Knabe Goethe ja auch mit Worten des späteren Dichters ausgestattet.

121 Vgl. Br. I, 293, 6. Daß dazu noch persönliche Reibereien kamen, ändert daran nichts.

122 Werke IV, 357.

123 Vgl. Roman Woerner, Henrik Ibsen I. München 1900, p. 252.

124 Werke IV, 295.

125 Werke VIII, 21 und 99ff.

126 Thomas Mann, Fiorenza. Berlin 1906, p. 148ff.

127 Für Schiller vgl. Butz, p. 9ff.

128 Joh. Krumm, Studien. Flensburg 1899, p. 20.

129 Für Hebbels Vater vgl. Tb. I, 1323 und WB., p. 11.

130 Vgl. Br. VII, 233, 8. WB., p. 12 muß es nicht Juni, sondern August 1862 heißen.

131 Studien, p. 11.

132 WB., p. 6.

133 5. April 1796. Vgl. Albert Köster, Die Briefe der Frau Rath Goethe. Leipzig 1904. Bd. 2, p. 6.

134 Briefe vom 16. November und ersten Weihnachtstag 1756. Vgl. H. Schmidlin, F. G. Klopstocks sämtliche Werke. Stuttgart 1839. Bd. 1, p. 230f. und p. 234ff.

135 Ibsen I, 534.

136 Vgl. zur Chronologie W. VII, 402. „Zum Licht“ neuerdings von Bornstein Hebbel abgesprochen.

137 Kuh II, 669.

138 Vgl. Kuh I, 128f.

139 WB., p. 23.

140 Vgl. W. VII, 4ff. und WB., p. 20ff.

141 Vgl. WB., p. 21.

142 Vgl. Kuh II, 619 und 665.

143 Das Schöne und die Kunst. Stuttgart 1898, p. 115.

144 Auf psychische Verwandtschaft zwischen Hebbel und Schiller weist noch in anderer Beziehung hin Poppe, p. 6 und 12.

145 R. M. Werner, Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1908, p. 152. Wissenschaft und Bildung, herausgegeben von Paul Herre, Nr. 52.

146 WA XXVII, 107, 5.

147 Schmidt, p. 533.

148 ZfdPh 40, 2.

149 a. a. O., p. 6, Anm. 2.

150 Daß diese „Flocken“ erst am 10. März 1831 im „Boten“ gedruckt wurden (W. VII, 408), kann natürlich nicht als Beweis dafür angeführt werden, daß Hebbel die Lessingsche Epigrammatik und damit die übrigen Werke erst nach Abfassung des „Mirandola“ kennen gelernt hat.

151 Lachm.-Muncker II.

152 Lachm.-Muncker II, 327, 27.

153 ibid. II, 393, 29.

154 Schmidt, 531.

155 Lachm.-Muncker II, 398, 25.

156 Ob noch andere literarische Vorbilder der Sprache dieser Gestalt zugute kamen, konnte ich nicht feststellen. Das „Wienerische" wird kaum Hebbels eigene Erfindung sein. Die Einwirkung von „Nathan" IV, 2 (Fries, p. 6, Anm. 2) ist möglich.

157 Lachm.-Muncker II, 408, 17.

158 ibid. II, 388, 31.

159 ibid. II, 390, 15. Damit will ich durchaus nicht etwas besonders Charakteristisches anführen, sondern nur zeigen, wie selbst ganz geringfügige Einzelheiten aus der Sprache Lessings in die Hebbels übergehen, wodurch seine innige Beschäftigung mit dem Werk erhellt, was zu betonen für das Folgende von Bedeutung ist.

160 Ob dies bei Schiller „besonders" (Fries ibid.) auf Lessing zurückgeht, ist doch ziemlich unbestimmbar. Ebenso wie bei Hebbel wird auch bei ihm der Drang, die größten Wirkungen hervorzubringen, das meiste zu dieser „Iteratio" beigetragen haben.

161 Auch dies erfordert noch eine Untersuchung.

162 Schmidt II, 553.

163 WA XXVII, 88, 23.

164 WA 4. Abt. II, p. 19, 15.

165 Ich wähle absichtlich nicht den von Withalm gebrauchten Ausdruck „Wiederholung", weil ich einige von dessen Rubriken, die die Art der Wiederholung kennzeichnen sollen, wie Anaphora, Epiphora usw. hier fortlasse, da sie rhetorische Figuren und demgemäß für die Seite Lessingschen Wesens, die unsere Anteilnahme an dieser Stelle erfordert, von keinem Belang sind. Da sie außerdem nur eine untergeordnete Rolle spielen, ist die im Text folgende Behauptung gerechtfertigt.

166 Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. 2. Aufl., Leipzig 1907, p. 51.

167 Schmidt II, 15.

168 W. Scherer, Poetik. Berlin 1888, p. 159.

169 Lachm.-Muncker XVII, 294, 20.

170 Schmidt II, 552.

171 Allerdings gibt uns Hebbel von dieser Tatsache nicht durch eine Tagebuchnotiz oder eine Briefstelle Kenntnis, vielmehr durch den Mund Eduards in der „Schauspielerin". Gewiß ist es nicht angängig, ohne weiteres die Aussprüche der dichterischen Gestalten mit den Ansichten ihres Schöpfers zu identifizieren. Aber in diesem Falle ist es doch wohl erlaubt; denn welchen Sinn könnte Hebbel sonst wohl mit dieser Bemerkung verbinden? Hier ist sicherlich ein Selbstbekenntnis gewollt. Beweisend dafür ist auch, daß, wie wir sehen werden, gerade „Die Schauspielerin" dem Einfluß von „Emilia Galotti" sehr stark unterworfen ist. Natürlich wird Hebbel auch an den Einfluß gedacht haben, den die dramatische Technik der „Emilia" im allgemeinen auf ihn ausübte.

172 Lachm.-Muncker II, 398, 25 und 426, 3.

173 Vgl. Abschnitt 4 b dieses Kapitels.

174 Ich setze einige Beispiele in die Anmerkung, weil sie mir nicht wichtig genug für Hebbel erscheinen, da sie nicht so zahlreich sind, als daß von einem

tiefgreifenden Einfluß Lessings in dieser Beziehung könnte geredet werden. „Mirandola" 7, 29 heißt es schon: „Ich kenne es, dies allmächtige Gefühl." In der „Judith" 6, 31: „Ich will es nicht, dies zudringliche ... zuvorkommende Wesen." 12, 24: „Herr, ich kenn' es wohl, dies Volk." 70, 27: „Ich kenn' es, dies Höllenlächeln. In dem Fragment „Märchen" beginnt der versifizierte Teil (p. 65) mit den Worten: „Was hat sie nur, die Fürstin?" „Julia" 178, 18: „Aber, was bedeutete es, dies Rendezvous?" 180, 12: „Ich suchte sie auf, diese Stadt." „Michel Angelo" 152: „Ich kann sie nicht zahlen, diese Schuld." Vgl. auch R. Heinzels Ausführungen über dieses Kunstmittel in der Schrift „Über den Stil der altgermanischen Poesie", Q. F. X.

[175] p. 25, letzte Zeile.

[176] 26mal zähl' ich hier die Wiederaufnahme, wobei ich noch bemerken möchte, daß solche Wortwiederaufnahmen, die in einer einfachen, keiner leidenschaftlichen Frage stehen, wie also z. B. 10, 21: „Gesandte eines Königs bitten um Gehör." — „Welches Königs?" nicht mitgezählt werden, weil sie ohne jedes Charakteristikum sind. Das gilt auch für die folgenden Werke. Die Wiederaufnahme der ersten Art (I) tritt 18mal auf, die zweite (II) 8mal.

[177] 33mal in der „Genoveva", 16 (I) und 17 (II).

[178] Goedeke II, 140, 18.

[179] 39mal im „Diamanten", 23 (I), wovon 13 auf die einfache Wortwiederaufnahme, 16 (II), die mit zwei Ausnahmen auf die nähere Bestimmung und die Anknüpfung eines neuen Gedankens beschränkt sind.

[180] 64 Wiederaufnahmen: 32 (I), von denen aber 18 auf die Wortwiederaufnahme fallen, und 32 (II).

[181] 45 Wiederaufnahmen: 36 (I), von denen 22 auf die Wortwiederaufnahme fallen, und 9 (II).

[182] WA XXVII, 88, 25.

[183] 103 Wiederaufnahmen, und zwar 66 (I), von denen 26 auf die Wortwiederaufnahme fallen, und 37 (II).

[184] 76 Wiederaufnahmen: 44 (I), 15 Wortwiederaufnahmen, 32 (II).

[185] 28 Wiederaufnahmen: 20 (I), 11 Wortwiederaufnahmen, 8 (II).

[186] Für Vers 226ff. vgl. Ähnliches bei Kleist (Minde-Pouet, p. 32ff.).

[187] In der „Schauspielerin", für die nur der erste Akt in Frage kommt, finden wir die Wiederaufnahme 36mal: 8 (I), von denen nur eins auf die Wortwiederaufnahme fällt, 28 (II).

[188] Vgl. z. B. „Des Adels Stolz" 189, 27: „Denn der Bürger schöpft leicht Verdacht, und wenn er Verdacht schöpft, so greift er zu, und wenn er zugreift, so hält er fest, und wenn er festhält, so zermalmt er."

[189] 25 Wiederaufnahmen: 16 (I), 6 Wortwiederaufnahmen, 9 (II) finden sich im „Moloch". Die auf dem Affekt beruhende Selbstwiederaufnahme in der Anknüpfung ist auch für dies Fragment am charakteristischsten. Für das Nachspiel zur „Genoveva" ist die Wiederaufnahme wesenlos. Dies beweist, daß Hebbel es verstanden hat, es im Stil der voraufgegangenen Tragödie zu schreiben.

[190] In der „Agnes Bernauer" finden sich 69 Wiederaufnahmen, nämlich 45 (I), 16 Wortwiederaufnahmen, und 24 (II).

[191] WB., p. 305.

[192] Im „Gyges" 37 Wiederaufnahmen: 20 (I), 11 Wortwiederaufnahmen,

17 (II). Beachte V. 307ff., die zur Kennzeichnung der schelmischen Art Heros dienen und lessingisch klingen. In den „Nibelungen“ 107 Wiederaufnahmen: 62 (I), 30 Wortwiederaufnahmen, 45 (II). An den großen Umfang der Trilogie ist zu denken. Im „Demetrius“ finden sich 49 Wiederaufnahmen: 31 (I), 15 Wortwiederaufnahmen, und 18 (II).

193 Br. VII, 406, Anm. Nach WERNER aus einem Brieffragment, das in seiner Ausgabe der Briefe nicht aufgenommen ist.

194 LACHM.-MUNCKER X, 209, 21.

195 I, 335.

196 SCHMIDT 567.

197 ibid. 569.

198 a. a. O., p. 51.

199 Am 27. März 1801 aus Jena. JONAS IV, 262f.

200 Tasso I, 1. — Übrigens sei darauf hingewiesen, daß sich sogar in diesem klassischen Werk ein interessantes Beispiel für die Wiederaufnahme findet. Tasso sagt in seinem großen Monolog IV, 3:

„Daß er betrogen ist, kann er nicht sehen,
Daß sie Betrüger sind, kann er nicht zeigen;
Und nur, damit er ruhig sich betrüge,
Daß sie gemächlich ihn betrügen können,
Soll ich mich stille halten, weichen gar!“

Die innere Gereiztheit bringt GOETHE durch diese anknüpfende Wiederaufnahme zum Ausdruck.

201 KUH II, 652.

202 ibid. II, 654f.

203 Ausführlich hat HEBBEL sich noch über die Phantasie ausgelassen in einem Brief an SIEGMUND ENGLÄNDER vom 1. Mai 1863 (Br. VII, 340). Wie KUH übrigens II, 659 erzählt, konnte HEBBEL auch einmal die Forderung des GOETHEschen Theaterdirektors erfüllen:

„Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie!“

Die erste Szene des Struensee verdankt ihre Entstehung dieser Kommandierung der Dichtkunst. Im allgemeinen aber konnte sich HEBBEL die Ansicht nicht zu eigen machen; die Devise Fausts:

„Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht“

war auch die seine.

204 Vgl. ELSTER, p. 93f.

205 VISCHER, a. a. O., p. 214.

206 Vgl. über LESSING: ELSTER, p. 133.

207 GRILLPARZER-Jahrbuch IV, 344. Vgl. POPPE, p. 39, der auch weiteres zu HEBBELS Schaffensart beibringt.

208 Der Ansicht ELSTERS (p. 123f), daß die Unklarheit des konkreten Verlaufes der Handlung in dem Dichter — er spricht von SCHILLERS Don Carlos —

einen Mangel der anschaulichen Phantasie bedeutet, vermag ich mich nicht anzuschließen.

[209] Lachm.-Muncker X, 95, 28.

[210] Berlin 1908, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker, Bd. XXXIII.

[211] Alberts' Vermutung, Hebbels Aufsatz über den Stil des Dramas (W. XI, 65), der ja auch von uns schon angeführt ist und in dem er die Tagebuchbemerkung über Darstellung und Relation wiederaufnimmt, und weiter ausführt, sei aus Shakespeare abgeleitet, wird, das möchte ich noch hervorheben, dadurch bestätigt, daß Hebbel dies am Schluß des Artikels ausdrücklich betont (W. XI, 73, 12). Auch Johannes Krumm kommt im dritten Bande der Hebbelforschungen in bezug auf Hebbels Stellung zu Shakespeare zu ähnlichen Ergebnissen wie Alberts.

[212] Hebbels Theaterbearbeitung von „Julius Cäsar". Nach ungedrucktem Material mitgeteilt von Richard M. Werner in der Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1907, V. Bd.

[213] W. I, 427.

[214] Vgl. Tb. I, 1346.

[215] a. a. O., p. 59.

[216] Vgl. auch Richard M. Meyer, Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, p. 342. Hier sei auch noch der Anlehnung gedacht, die Werner (DLZ 29, p. 41) feststellt, nämlich die Ähnlichkeit zwischen „Agnes Bernauer" 174, 24 und einigen Sätzen aus Shakespeares (?) „Trauerspiel in Yorkshire". Ernst sagt dort: „Das war Bayern einst und das ist Bayern jetzt. Wie Vollmond und Neumond hängen sie da nebeneinander." In dem genannten Shakespeareschen Stück sagt der Gutsherr: „Meine Ländereien glichen einem Vollmonde um mich her; doch jetzt ist der Mond im letzten Viertel . . ." (vgl. Neue Shakespeare-Bühne II, Berlin 1907, p. 80).

[217] WB., p. 24.

[218] ibid.

[219] Julius Petersen, Schiller und die Bühne. Berlin 1904. Palaestra XXXII, 7 und 335 ff.

[220] F. M. Klingers sämtliche Werke I. Stuttgart und Tübingen 1842.

[221] Fries, p. 32.

[222] Mahler Müllers Werke, 3 Bde. Heidelberg 1811 und 1825.

[223] Goedeke II, 112, 18.

[224] Auch in den späteren findet sich der Ausdruck noch häufig und ist besonders auffallend in der Verbindung „hinunterknirschen". Vgl. Fries, p. 14 und Anm. 4, p. 45 und Anm. 2.

[225] Kleist and Hebbel, a comparative study. Chicago 1904.

[226] p. 18, p. 49 und Anm. 3.

[227] Dies gilt besonders von der „Agnes Bernauer", die ein deutsches Drama ist, wie das „Käthchen von Heilbronn". Man wäre z. B. geneigt, die Nennung des Vehmgerichtes (169, 12) auf das Kleistsche Ritterschauspiel zurückzuführen, doch geht aus den Lesarten (W. III, 454) hervor, daß jenes wiederholt von einer der Quellen Hebbels gedacht wird (vgl. W. III, 448). Für die Beziehung von 203, 29 zu „Michael Kohlhaas" 246, 23 vgl. Sprenger, ZfdPh 27, 389.

[228] Minde-Pouet, p. 113 ff.

[229] Vgl. ferner Weggefallenes aus der Genoveva 1, 89; Diamant: Prolog 91, 337, 28, 344, 2; Trauerspiel 22; Herodes 1073, 2580, 3071; Rubin 570, 806; Gyges 143; Nibelungen 141.

[230] Minde-Pouet, p. 149ff., und R. Weissenfels, Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists. Herrigs Archiv, 80. Bd. Braunschweig 1888, p. 392ff.

[231] Vgl. Judith 25, 20, 75, 32; Diamant: Prolog 125, 321, 421; 326, 16, 360, 30, 373, 22; Maria Magdalene 15, 32; Trauerspiel 79; Julia 127, 17, 134, 24, 192, 18; Herodes 271, 389, 428, 489, 506, 706, 906, 991, 1078, 1845, 2324, 2338, 2671, 2805, 2880; Rubin 607, 614; Moloch 135, 545; Michel Angelo 68, 494; Nachspiel 94, 279; Agnes Bernauer 141, 15, 172, 19, 229, 22; Gyges 239, 509; Nibelungen 78, 100, 288, 521, 1287, 3230, 3586; Demetrius 709, 963.

[232] Vgl. Philipp, Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil in seinen Jugenddramen. Freiburg 1909, p. 42.

[233] Weissenfels, a. a. O., p. 392.

[234] Minde-Pouet, p. 189ff.

[235] Philipp, a. a. O., p. 42. Auch an Körner und Raupach könnte man denken, deren „Jamben"drama sich ja gerade durch die Häufung solcher Umstellungen, und nicht nur im Pathos, „auszeichnet". Aber gerade darum scheint es mir wahrscheinlich, daß Hebbel die Wirkung dieses stilistischen Mittels an Vorbildern erkannte, die nur an bedeutsamen Stellen von ihm Gebrauch machten.

[236] Goedeke II, 28, 15.

[237] a. a. O., p. 13.

[238] Weissenfels, a. a. O., p. 302.

[239] Minde-Pouet, p. 109. Weissenfels, p. 298.

[240] Minde-Pouet, p. 112. Bei Hebbel noch Weggefallenes aus der Genoveva 11, Herodes 345, Gyges 268, Nibelungen 4281, Demetrius 1959.

[241] Noch ein paar Kleinigkeiten: Daß statt Auge „Wimper" gebraucht wird, wie Genoveva 2847 (vgl. auch die Novelle Holion 4, 17) findet sich auch bei Kleist (Minde-Pouet, p. 155). Wie Kleist (Minde-Pouet, p. 254) bildet auch Hebbel von dem Singular Cherub die hebräische und deutsche Pluralform Cherubime (Genoveva 347).

[242] Scheunerts Buch.

[243] Euphorion I, 564ff.

[244] a. a. O., p. 64f.

[245] Minor, Euphorion I, 582.

[246] Goethe-Jahrbuch XXV, 171ff.

[247] Werner leitet (ibid., p. 178) Hebbels Idee von dem neuen Drama, das die Dialektik in die Idee selbst verlegt, ab aus Goethes „Faust" und den „Wahlverwandtschaften". Hebbel spricht davon im Vorwort zu Maria Magdalene (W. XI, 41, 12). Ich glaube aber, der Vorgang wird so aufzufassen sein, daß Hebbel den neuen Gedanken von dem Drama unabhängig von Goethe faßte und einen Grundstein für dieses dann nachträglich im „Faust" und in den „Wahlverwandtschaften" entdeckte.

[248] a. a. O., p. 12ff., p. 29f., p. 43ff.

[249] WA I, 130.

[250] Die in Betracht kommende Stelle wird zwar Judith in den Mund gelegt; dennoch scheint mir die Bezugnahme auf Holofernes gestattet.

[251] a. a. O., p. 30. — Genoveva 654 kann der Iphigenie 998 entstammen (Fries, p. 29).

[252] WA XIV, 28, 382.

[253] ibid., p. 5, 1–8.

[254] Euphorion XI, 362.

[255] WA I, 68, 9.

[256] Fries, p. 45.

[257] ZfdPh 40, p. 2.

[258] Ein Programm: K. Wittmann, Der Einfluß Hoffmanns auf Hebbel, Aarnau 1908, hat sich nach Mitteilung des Auskunftsbureaus der deutschen Bibliotheken in Berlin auf den großen Bibliotheken nicht nachweisen lassen. Für das Drama Hebbels kommt Hoffmann kaum in Frage.*

[259] Vgl. dafür Zinckes Buch.

[260] Wenn sich auch der Traum bereits bei Lessing und seinen Nachfolgern findet, so stehen doch diese in dem Gebrauch, den sie von ihm machen, den romantischen Schriftstellern nach, und dann glaube ich in diesen mit Recht die Vorbilder Hebbels sehen zu dürfen.

[261] Vgl. Ranftl, Tiecks „Genoveva" als romantische Dichtung. Grazer Studien zur deutschen Philologie, Heft 6, Graz 1898, p. 178.

[262] Tiecks Werke, herausgegeben von Minor. DNL 144, 1.

[263] 116, 31, 118, 16, 126, 28, 143, 22.

[264] Für diese Stelle hat Werner auch auf Heines „Armen Peter" hingewiesen.

[265] Kleine Ausgabe von Bartsch. 6. Aufl. Leipzig 1886.

[266] Grenzboten 1894, I, p. 148.

[267] Vgl. Schmidt-Oberlößnitz, O. Ludwig-Studien I. Leipzig 1908, p. 47.

[268] Kuh I, 302.

[269] ibid. 339.

[270] Vgl. Werners Register zu den Tb. und Br.

[271] Vgl. W. VI, 372.

[272] Schmidt-Oberlößnitz, a. a. O., p. 47.

[273] Vgl. z. B. W. I, 493 und Tb. II, 213, Anm.

[274] a. a. O., p. 7, Anm. 2.

[275] Zacharias Werners sämtliche Werke, aus seinem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von seinen Freunden. Grimma o. J. Bd. IX.

[276] Kuh II, 402f., vgl. W. V, p. XXXV.

[277] Die Bühnenanweisungen treten im „Moloch" überhaupt zahlreicher auf, als in den Werken von Hebbels zweiter Schaffensperiode.

[278] a. a. O., VII, 46.

[279] Vgl. W. III, p. LIV.

[280] Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. Halle 1841. Der erste Teil findet sich herausgegeben von Max Koch in DNL 146, II, 1.

---

* Während des Druckes geht mir die Arbeit zu. Stilistischer Einfluß Hoffmanns käme nach ihr nur für „Mirandola" (p. 10) und für die Darstellung der Hochzeitsnacht in der „Judith" (p. 23f.) in Betracht. Von Bedeutung ist er jedenfalls nicht.

281 Hamburg 1834.

282 Stuttgart 1857.

283 Dies gilt vor allem von der Idee, HEBBELS Kenntnis der SIMROCKschen Übersetzung des Nl nachweisen zu wollen (p. 31 ff).

284 Vers 2518 heißt es bei HEBBEL: „Das rieth Brunhild, und Hagen hat's gethan." — Dies stammt wörtlich aus dem Epos: 1010, 1.

285 Nibelungenlied, p. 24 ff., RAUPACH, p. 98 ff., FOUQUÉ, p. 129 ff., GEIBEL, p. 142 ff.

286 Vgl. FRANZ MUNCKER, FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK. 2. Aufl. Berlin 1900, p. 353.

287 KARL REUSCHELS Versuch, nachzuweisen, daß HEBBEL GAUTIERS Novelle „Le roi Candaule" gekannt habe (StzvLG. I, 43) scheint mir mißglückt. Ein einziger unwesentlicher stilistischer Anklang ist mir aufgefallen. Am Ende des Werkes sagt Rhodope (1974): „Denn Keiner sah mich mehr, als dem es ziemte." Und bei GAUTIER heißt es (Nouvelles, Paris 1906, p. 411): „Et d'ailleurs, si tu deviens mon epoux, personne ne m'aura vue sans en avoir le droit."

288 GEORG BÜCHNERS sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe von K. E. FRANZOS. Berlin 1902, p. 5 ff.

289 Vgl. z. B. W. SCHERER, Geschichte der deutschen Literatur. 10. Aufl. Berlin 1905, p. 788.

290 ELSTERsche Ausgabe VII, 469.

291 Hebbelprobleme, p. 84 ff.

292 ibid., p. 87.

293 GRABBE IV.

294 ibid., p. 169.

295 Köstlich mutet es daher an, wenn er in seiner Abhandlung „Über die SHAKESPEARO-Manie" dem englischen Dramatiker seine „berechnete" Kunst vorwirft, der es an Gefühl und Begeisterung fehle (I, 460).

296 Überließ GRABBE es doch sogar seinem Verleger, seine Werke nach Gutdünken abzuändern (IV, 211: „Streich' oder laß streichen soviel Du willst").

297 Brief vom 1. September 1827 (IV, 233).

298 Es ist zweifellos, daß sowohl KLEIST wie HEBBEL — jener sein ganzes Leben lang, dieser nur einen Teil — wie GRABBE an innerer Zerrissenheit litten. Aber beide besaßen eine große moralische Kraft, die GRABBE fehlte, und außerdem besaßen beide eine ursprüngliche dichterische Begabung und das Streben nach Vervollkommnung, die beide GRABBE ebenfalls abgingen. Dies bekundet den großen inneren Unterschied zwischen den drei Persönlichkeiten.

299 Vgl. darüber HUGO FALKENHEIM, KUNO FISCHER und die literarhistorische Methode. Berlin 1892, p. 82 ff.

300 Prolog zu GOETHES 100jähr. Geburtstagsfeier (W. VI, 298) Vers 71—74.

Kapitel II.

1 Vgl. Tb. II, 2971 und Br. I, 158, 12.

2 Vgl. FRIEDRICH LEO, Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik. Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, N. F. X, Nr. 5. Berlin 1908.

3 2. Aufl. Berlin 1907.

[4] a. a. O., p. 298.

[5] a. a. O., p. 42f.

[6] DÜSEL, p. 5.

[7] Selbst ein Mann wie FRIEDRICH TH. VISCHER gesteht im ersten Bande der von ROBERT VISCHER herausgegebenen SHAKESPEARE-Vorträge (2. Aufl., Stuttgart und Berlin 1905, p. 241), daß auch er anfangs die Meinung geteilt habe, Hamlet kranke an Reflexion und komme daher nicht zum Handeln.

[8] Auf die unzähligen Bühnenanweisungen, die der Naturalismus als Ersatz für den Monolog eingeführt hat, komme ich noch zu sprechen.

[9] Das Fehlen der vielberufenen „vierten Wand" ist z. B. das Notwendigste für die Bühnendarstellung, widerspricht aber der Naturwahrheit und muß doch und wird auch von dem Naturalismus bei seinen Produktionen gebührend berücksichtigt.

[10] KERR, p. 296f. und FRANZ, p. 56ff.

[11] IBSEN VIII, 242.

[12] TH. A. MEYER, p. 62; vgl. noch besonders p. 103, worauf noch zurückzukommen sein wird.

[13] Vgl. Freie Bühne für modernes Leben I, 1890, p. 27.

[14] Ästhetik IV, 1379. Zitiert nach FRANZ, p. 62.

[15] LUDWIG V, 136f.

[16] ibid., p. 634.

[17] Dies wird erst bedeutsam bei Betrachtung der äußeren Form des Monologs.

[18] Man denke nur an die Monologe Hamlets.

[19] Die dialogische Natur HEBBELS, auf die schon hingewiesen wurde, und die sich dem Biographen darin kundtut, daß der Dichter die Antworten seiner Gegner im Kopfe trug, war sicherlich besonders zu derartigen lauten Monologen disponiert, was ja auch durch seine Art des Produzierens bekräftigt wird. Vor allem auch durch die Monologe des Holofernes und Golos. Doch muß natürlich hier die Dichternatur berücksichtigt werden, die ja eine Ausnahme bildet und deshalb nicht zum Beweis des wirklichen lauten Sprechens dienen kann.

[20] Es sollte besser heißen „Alleingespräch". Denn dieses ist, wie wir gleich sehen werden, besonders laut geäußert, meistens kein Selbstgespräch.

[21] Übrigens sei hier betont, daß in dem zweiten Teil des FRANZschen Buches, der sich mit dem Monolog bei IBSEN beschäftigt, einige gute Bemerkungen stehen. Wir kommen darauf noch zurück.

[22] GOEDEKE XII, 468. Die Schlußverse dieses Monologs sind allerdings reichlich plumpe Mitteilungen und der unnatürliche, hier zugleich unkünstlerische Eindruck wird noch durch die Rhetorik verstärkt, zu der gar keine Veranlassung vorliegt. Denn im Augenblick, wo Mortimer an Leicester denkt, wird er schwerlich die lyrische Phrase äußern, an der der Reim das Störendste ist, sondern sich entweder auf die Offenbarung seiner Abneigung gegen Leicester beschränken oder den letzten Gedanken:

„Ich selber kann sie retten, ich allein,
Gefahr und Ruhm und auch der Preis sei mein!"

als ruhige Erklärung, die er sich selbst macht — und machen kann, ohne unnatürlich zu wirken —, für seine Abneigung aussprechen.

[23] Seine Notwendigkeit in dem SCHILLERschen Drama an dieser Stelle zu begründen, liegt kein Anlaß vor und würde außerdem zu weit führen, da es uns ausschließlich um den Nachweis seiner Wahrscheinlichkeit zu tun war. Daß der Reflexionsmonolog allgemein und in seinen von uns genannten verschiedenen Formen tatsächlich einen notwendigen Bestandteil des Dramas ausmacht, wird, wie schon bemerkt, noch erörtert werden.

[24] Siehe das erste Motto zum zweiten Kapitel.

[25] Besonders, wenn man den Dualismus im Monolog beachtet, wird die Unzulänglichkeit der Bezeichnung Selbstgespräch klar.

[26] Natürlich ist es möglich und wird sogar sehr oft der Fall sein, daß die dritte Form mit der zweiten verbunden ist. Denn ein Sichklarwerden kann einen Entschluß zur Folge haben, braucht es aber durchaus nicht immer, wie HEBBEL es zeigen wird.

[27] GOEDEKE XII, 518.

[28] Außer denen, die man aus der von Leicester veranlaßten Zusammenkunft der beiden Königinnen ableitet.

[29] Dies widerspricht nicht dem, was oben von dem Gegensatz zwischen Leicesters Monolog und seinem späteren Tun gesagt wurde. Denn jetzt handelt es sich um die Veranlassung, und diese ist bei beiden dieselbe.

[30] Ich möchte aus der Epik einige Beispiele für lautes und überhaupt dualistisches Selbstgespräch anführen. In VISCHERS „Auch Einer" wird von A. E. gesagt (Volksausgabe, 28. Gesamtaufl., Stuttgart und Leipzig 1904, p. 295): „Ich hörte ihn oben laut mit sich selber reden, was er freilich gar oft tat." — In MEYERS „Pescara" heißt es (Die Versuchung des Pescara, 28. Aufl. Leipzig 1906, p. 118) von dem mailändischen Kanzler: „Er setzte diese Szene fort: jedes Wort des Zwiegespräches wiederholte sich in seinem Ohr und selbst jede Miene und Gebärde desselben bildete sich ab in seinen Zügen und schwang in seinen Muskeln fort." Vor allem ist hier eine Stelle aus GOTTFRIED KELLERS „Martin Salander" zu erwähnen, wo sich der Held in den „Kaufmann" und die menschliche Persönlichkeit teilt (KELLERS gesammelte Werke VIII, 30. Aufl., Stuttgart und Berlin 1906, p. 340): „Das wäre auch vorbei!" sagte Martin vor sich her und der Kaufmann in ihm fügte hinzu . . . „doch nein!" sprach wieder der alte Martin.

[31] GOEDEKE XII, 214.

[32] Hier möchte ich darauf hinweisen, daß gerade an dem im Monolog sich offenbarenden Dualismus die innere Entwicklung eines Individuums offenbar werden kann. Insofern nämlich, als sich das Verhältnis von Ich und Teilich zueinander ändert und dieses allmählich an die Stelle von jenem tritt, während umgekehrt das Ich zum Teilich herabsinkt, ohne aber jetzt entfernt die Willensmacht zu haben, die das Ich gewordene Teilich besaß und wodurch es eben zum Ich wird. Nirgends läßt sich diese Entwicklung besser nachweisen als in Golo, wovon später mehr.

[33] Wie sehr diese Form der Anrede, sei es die Selbstanrede oder die eines abstrakten oder konkreten Gegenstandes, im Affekt der Wahrheit entspricht, wird dadurch bezeugt, daß wir sie auch im Gespräch anzuwenden pflegen. Und so hat SCHILLER ein Recht, auch im Dialog von ihr Gebrauch zu machen, wie z. B. in der Unterredung zwischen Elisabeth und Maria Stuart,

wo Maria die leidende Geduld, den langverhaltenen Groll usw. anredet. Dafür werden wir auch Beispiele bei HEBBEL finden.

[34] GOEDEKE V_2, 242.

[35] Vgl. H. SITTENBERGER, Der Monolog. Literarisches Echo II, 15, 1041. Er begründet seine nur bedingte Ablehnung des Monologs auch mit folgendem Satz: „Denn ohne Zweifel wird die Wirkung um so stärker sein, je weniger unsere Phantasie in Anspruch genommen wird.“ Natürlich müßte es heißen je „mehr“, auf welchem Gedanken ja z. B. auch das moderne Bestreben beruht, die szenische Darstellung einfacher zu gestalten. Eine solche Änderung könnte allerdings nicht gegen den Monolog gebraucht werden!!

[36] KERR, p. 299.

[37] ibid., p. 298.

[38] ibid., p. 299.

[39] IBSEN X, 325.

[40] LUDWIG V, 534.

[41] Poetik, p. 238.

[42] Der Dialog, durch den die Naturalisten den gesamten Monolog ersetzen wollen, kann also nur für den Expositionsmonolog ein Äquivalent bieten und muß es sogar. Auch die Form des Prologs, die LESSING gelentlich des „Euripides“ (mit Recht) verteidigt (Hamburgische Dramaturgie 48/49), kommt für das moderne Drama nicht mehr in Betracht, wenigstens nicht als Mittel, die Vorgeschichte der Handlung aufzurollen.

[43] Vgl. z. B. in GRILLPARZERS Jugendlustspiel „Die Schreibfeder“ den Eingangsmonolog Hannchens, in dem gänzlich unmotiviert die nächste Vorgeschichte erzählt wird (die weitere, ebenso unmotiviert mitgeteilte, findet sich im siebenten Auftritt, W. X, 203).

[44] Das Spannungsmittel, im Leser oder Hörer Furcht vor Unglück hervorzurufen, das den handelnden Personen zustoßen könnte, wird übrigens auch gern von den Romantikern verwertet. Ich erinnere an E. T. A. HOFFMANN und CONTESSA und vor allem an das „Schicksalsdrama“.

[45] DÜSEL, p. 22ff.

[46] Hier sei bemerkt, daß in HEBBELS Dramen, wo eine Szeneneinteilung vorgenommen ist — in der „Judith“ und im „Gyges“ findet sie sich gar nicht —, keineswegs immer jede neuauftretende Person auch eine neue Szene hervorruft, oder mit jeder abgehenden eine neue beginnt. Vgl. z. B. Genoveva 324, wo Siegfried fortgeht, Herodes und Mariamne 101, und besonders die vierte Szene des vierten Aktes dieses Werkes.

[47] DÜSEL, p. 31 f.

[48] MINDE-POUET, p. 20.

[49] Vgl. z. B. JOH. KRUMM, p. 32.

[50] Der Monolog Barbaras enthält überhaupt nichts für die Handlung Bedeutsames und ist daher überflüssig, ebenso wie der Jacobs, dessen Inhalt uns HEBBEL leicht durch den Dialog hätte vermitteln können.

[51] Der Kaufmann von Venedig II, 2, Fiesko III, 7 (GOEDEKE III, 99).

[52] Von dem stellenweise monologartigen Gepräge des Dialogs auch in der „Maria Magdalene“ wird später die Rede sein.

[53] Wird beim Reflexionsmonolog berücksichtigt werden.

[54] Diese Erscheinung findet sich öfter bei Hebbel. Vgl. z. B. die ersten fünf Szenen des dritten Aktes der „Agnes Bernauer".

[55] Nach Franz, p. 80.

[56] Auch er kann, wie wir an Beispielen aus Hebbels reifen Dramen gezeigt haben, durchaus als notwendiges Glied des dramatischen Ganzen vorkommen. Düsels Behauptung (p. 26): ... „das Drama in seinem eigentlichen Wesen ist eben die schroffste Verneinung des Monologs", eine Behauptung, die seltsamerweise in dieser allgemeinen Form gerade bei Besprechung des Expositionsmonologs fällt, soweit er in Lessings Jugenddramen zu finden ist, muß daher zurückgewiesen werden.

[57] In der ersten Periode von der „Judith" bis zur „Julia" einschließlich finden wir 20, in der zweiten von „Herodes und Mariamne" bis zu den „Nibelungen" nur 9 Brückenmonologe. Gar nicht verwandt wird er im „Diamanten", im „Trauerspiel in Sizilien", im „Rubin", im „Moloch", „Michel Angelo" und im „Demetrius".

[58] Diese Tagebuchstelle, die den Unterschied zwischen der bewußten Darstellung in der Kunst und der unbewußten im Leben bestimmt und ihn darin sieht, daß jene scharfe und ganze Umrisse geben muß, wozu sie nur dadurch gelangen kann, daß sie den darzustellenden Charakter zum Maler seiner selbst macht, während diese nur stückweise geben kann, könnte als das Gegenteil von Tb. I, 1062 angesehen werden. Hebbel versteht hier aber unter „dem Maler seiner selbst" auch ein Sichbespiegeln in der Welt, wodurch das Individuum sich unbewußt selbst charakterisiert. Unsere Anwendung des Wortes besagt aber, daß Siegfrieds Worte sich nicht auf etwas Äußeres beziehen, sondern daß er sich bewußt selbst kennzeichnet, was Hebbel in der gelegentlich des „Diamanten" angeführten Tagebuchstelle verwirft. Auf beide Aussprüche kommen wir noch bei Würdigung des Hebbelschen Reflexionsmonologes zurück.

[59] Vgl. W. I, 436.

[60] Hier ist die Annahme berechtigt, daß diese Verse individuelle Bekenntnisse des Dichters enthalten, die er dramatisch nicht künstlerisch zu verwerten wußte. Darauf wird bei den Sentenzen und Reflexionsmonologen zurückzukommen sein.

[61] Da die alte Margaretha in bewußtlosem Zustand auf der Bühne ist, ist der Monolog tatsächlich als Alleingespräch anzusehen.

[62] Wenn dies in der „Magellona" doch geschieht (W. I, 450), so ist dies nur eine der wenigen schlimmen Änderungen dieser Verbalhornung der „Genoveva". Übrigens hat Hebbel sie selbst vorgenommen; doch muß man die Bemerkung nur als allgemeine Regieanweisung betrachten, die es dem Schauspieler überläßt, den Vorgang psychologisch richtig zu gestalten. Das Richtige bietet die an dieser Stelle sich findende Anweisung der Weimarer Bearbeitung (vgl. Anm. 63). Auf die Art der Spielanweisung bei Hebbel wird noch eingegangen werden.

[63] Vgl. W. I, 450.

[64] Die geraden Szenen des zweiten Aktes sind Monologszenen Klaras. Im Gegensatz zu der vierten sind die zweite und sechste künstlerisch begründet.

[65] Was Kerr p. 306f. von dem Kommentar sagt, trifft sicher für den einzelnen Fall zu, den er anführt (Camillo Rota in „Emilia Galotti"). Der

Kommentar kann den ästhetischen Reiz nehmen, braucht es aber nicht, es kommt eben auf seine künstlerische Einkleidung an. Bei IBSEN z. B. wäre ein solcher Kommentar oft bei weitem dem absichtlichen Dunkel vorzuziehen, das der Dichter über manche Geschehnisse verbreitet (vgl. auch E. REICH, IBSENS Dramen, Dresden 1906, 5. Aufl., p. 483). Auch hier finden wir KERR und den Naturalismus also auf dem unheilvollen Wege des Verallgemeinerns, der, vor allem in der Kunst, so selten gangbar ist, ohne daß der Wanderer zu falschen Zielen gelangt.

[66] Daß der Monologisierende den Neuauftretenden gegen Ende des Monologs ankündigt, ist sehr häufig bei HEBBEL und wird bei der äußeren Form berücksichtigt werden.

[67] Einen Ansatz dazu macht der Monolog in der Form, wie er sich in der einzigen erhaltenen Handschrift findet, doch ist hier das Mitteilungsmäßige zu sehr in den Vordergrund gedrängt, als daß es ganz durch die psychische Erregung gerechtfertigt wird, weshalb ihn HEBBEL auch vor dem Druck umgestaltete. Vgl. W. II, 397f.

[68] Das Lied ist von HEBBEL und heißt in den Gedichten „Der junge Schiffer"; vgl. W. VI, 145.

[69] Maria Stuart V, 10.

[70] Jeder der beiden Aufzüge enthält auch sechs Szenen.

[71] Natürlich spielt auch hier das Bewußte im Unbewußten, also die dichterische Phantasie, genau so eine Rolle, wie bei der übrigen Gestaltung des Kunstwerks.

[72] Vgl. W. II, 368, und Lesarten dazu, p. 475. — HEBBEL hat diese Verse jedenfalls deshalb nicht mit in sein Werk aufgenommen, weil sie zu sentenzenmäßig auf die Idee hinweisen.

[73] Gyges und sein Ring, 975ff.

[74] W. II, p. XXXXIV.

[75] Vgl. Kapitel I.

[76] VISCHER, p. 4.

[77] Auch dies steht natürlich im Zusammenhang mit der Reichhaltigkeit der Dramen der ersten Periode an Alleingesprächen und mit den umfangreichen Tagebüchern von 1835—1844.

[78] Hätte HEBBEL dies wirklich getan, so würde er damit das Ideal SCHLEIERMACHERS erfüllt haben, der in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik" (herausgegeben von C. LOMMATSCH, S. W., III. Abt., Bd. VII, p. 58) die Kunst als eine immanente Tätigkeit auffaßt, wenn er meint: „... das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk, dies müssen wir betrachten; denn das äußere ist nur ein später hinzukommendes ..." SCHLEIERMACHER formuliert den Unterschied zwischen der Kunst und der sittlich praktischen Tätigkeit derart, daß er sagt: „In der Kunst ist ... die Tätigkeit, die wirklich nach außen geht, ein zweites, und eben deshalb anderen Bedingungen unterworfen, so daß wir das Wesen der Kunst fassen können, wenn wir auch auf die äußere Darstellung keine Rücksicht nehmen. Fragen wir nun, wie sich zu dieser Tätigkeit das ganze Gebiet von Tätigkeiten verhalte, welche, ich will nicht sagen, die sittliche Tätigkeit ausmachen, wie auch diese eine sittliche Tätigkeit ist, wohl aber sich als das eigentliche praktische auf das gemeinsame Leben beziehen ..., so ist hier das reine Gegenteil von dem, was oben in Beziehung auf die Kunst-

tätigkeit in Erinnerung gebracht wurde; denn hier hat ein Jeder gar nichts, wenn das Werk nicht da ist, indem die innere Vorbildung des Werkes uns da gar nicht den Wert des Menschen gibt. Es kann sich Einer die schönsten Taten innerlich konstruieren, wenn er sie aber nicht wirklich macht, so ist er eine Null, denn das Werk ist hier das in die Wirklichkeit heraustretende" (a. a. O., p. 112). Gegen diese Auffassung, die bei der Kunst die Praxis, bei der praktischen Tätigkeit Gesinnung und Absicht unterschätzt, hat sich Vischer gewandt (Ästhetik III, 12ff.; vgl. auch „Das Schöne und die Kunst", Stuttgart 1898, p. 232), natürlich mit Recht.

[79] Goedeke XI, 58, 118.

[80] Die Vermischung im Dialog aufzuzeigen, war die Aufgabe unserer Besprechung der Wiederaufnahme.

[81] Lehmann, p. 42, vgl. ibid., p. 48.

[82] Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben von Max Dessoir II, 364. Stuttgart 1907.

[83] Die Monologe des H. im Dialog, die immer wieder dasselbe Thema variieren, werden später berücksichtigt.

[84] Der Monolog des H. ist ja nur eine Vorbereitung auf seine Aufforderung, Judith solle ihn anbeten (65, 10).

[85] Auf diesem Gegensatz beruht nun allerdings auch die innere rednerische Form unseres Monologs. Nichtsdestoweniger bleibt unsere Behauptung zu Recht bestehen, daß der Dualismus von J.s Monolog nicht, wie die Alleingespräche des Holofernes, den Dualismus des Ganzen in sich birgt: denn hier äußert sich jener als ein entgegengesetztes Handeln, dort offenbart er sich nur in einem Sein, das für die Handlung ganz gleichgültig ist, und nur von uns als dramatisch wirksames Fluidum bemerkt wird. Es ist gleichsam ein indirekter Bestandteil des Monologs.

[86] Vgl. Ludwig V, 534. — Übrigens darf man Ludwigs Ausspruch nicht allzu allgemein auffassen; denn in bezug auf Shakespeare trifft er z. B. nicht für den „Lear" zu, um nur auf die Tragödien zu deuten, und was Lessing angeht, so scheint mir jener nur für den „Philotas" und die „Sarah" Gültigkeit zu haben, dagegen für den „Nathan" und „Minna von Barnhelm" nicht, am allerwenigsten aber für die „Emilia Galotti" zuzutreffen.

[87] Großartig hat Hebbel die Verblendung Siegfrieds veranschaulicht, gleich nachdem dieser Margarethens Zimmer betreten. Er sagt dort (2535):

„Ich will nur einen Augenblick hier ruhn,
So lange nur, bis ich ein einzig Mal
Mein Weib mir in des Knechtes Arm gedacht."

Er glaubt also schon jetzt an eine Sache, von der er sich doch erst überzeugen will! Sonst wär' er doch nicht zu M. gekommen, sollte es wenigstens nicht. Dasselbe geht aus den bald folgenden Worten hervor (2544):

„Was meint Ihr, Golo, hat denn Gott das Recht,
Gescheh'n zu lassen, was kein Mensch begreift?"

Vers 2646 sagt S.:

„Mein inneres Auge tut mir nicht den Dienst."

Da er durch diesen Ausspruch beweist, daß er von dem Vorhandensein eines solchen inneren Auges weiß, so müßte er eben warten, bis es ihm den inneren Dienst tut. Und müßte er nicht durch die Reden M.s hellsehend werden, die ihn mit der Ironie satanischer Gewißheit geradezu auf ihre Schlechtigkeit aufmerksam macht, wenn sie von dem Zauberspiegel sagt (2689):

„Edlen Herren steht
Er zwar zu Diensten, doch, mir wär' es lieb,
Wenn Keiner käme, denn entweder seh'n
Sie das, was Niemand gern sieht, oder Nichts"?!

Dadurch gesteht sie, daß etwas Gutes in dem Spiegel gar nicht erscheinen kann. Das spricht sie selbst gleich darauf aus (2700):

„Ich weiß nur soviel, als der Teufel weiß."

Den Höhepunkt der Ironie H.s weisen aber M.s Worte dar:

„Ich merk es wohl, Ihr seid ergrimmt auf sie,"

nämlich auf Genoveva, durch die (Lügen)erzählung Golos. Für alle diese versteckten Warnungen, die nur gegeben werden, weil der, der sie gibt, überzeugt ist, daß sie nicht gehört werden, hat denn auch S. kein Verständnis.

[88] Davon wird später noch zu reden sein.

[89] Nichtsdestoweniger hat Vischer recht, wenn er meint (p. 6f.): „Der rührende, legendenartige Schluß der Sage, der doch von ihrem Wesen gar nicht zu trennen ist, mußte natürlich wegfallen, und die Ungewißheit über das Los der in den Wald gestoßenen Genoveva wird zu einem Kompositionsfehler." Daran ändert auch nur wenig das später hinzugefügte Nachspiel.

[90] Die Verse sind auch für Hebbel selbst sehr bezeichnend, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Die Vorstellung wiederholt sich — noch kühner — in den Versen 1406ff.

[91] Vgl. Ibsen VIII, 86.

[92] Vgl. z. B. das Gespräch zwischen Katharina und Golo in der dritten Szene des zweiten Aktes, das nur zwei Monologe Golos miteinander verbindet. Wir kommen später noch darauf zurück.

[93] Franz, p. 119. Es ist sein Verdienst, zuerst auf diesen Umstand hingewiesen zu haben, aber was er daraus ableitet, ist nur ein neuer Beweis für die Gepflogenheit der Dogmatiker des Naturalismus, alles zugunsten ihrer Theorien auszulegen, und liefen dabei auch die augenscheinlichsten Unterschiebungen und Umstellungen mit unter (vgl. das im Text Folgende).

[94] Vgl. Vers 2322.

[95] Vgl. den Tod Balthasars (3460).

[96] Goedeke X, 431, 2.

[97] Der Diamant 362, 22.

[98] Vischer meint (p. 20): „Der Sohn Karl müßte auf berechtigte Weise, im Sinne bewußterer Bildung, wie die neuere Zeit auch dem Gewerbstand solche zuführt, über die Beschränktheit seines Standes hinausstreben, der Vater müßte mit altertümlich finsterer Strenge diesem Streben sich entgegenstemmen. Allein dies ist ja nicht so; dieser Sohn ist ein von der Natur verzogenes, freches, lumpiges Bürschchen, dem in guter alter Weise der Farrenschwanz

recht sehr zu wünschen wäre. Wollte er, statt in die Kirche zu gehen, ein gutes Buch lesen: wohl, der Vater wäre dann mit seinen altkirchlichen Bedürfnissen gegen ihn zu keiner Härte berechtigt, aber er geht statt zur Kirche zur Kegelbahn, zum Spieltisch, und das wahrlich ist nicht die neue Welt, welche zu verstehen wir dem Vater zuzumuten hätten. Wollte er seinen Stand verlassen und etwa ein Kaufmann, ein höherer Techniker werden, in die weite Welt ziehen, und der Vater versagte es ihm, so wäre dieser im Unrecht; allein er will einen Mord begehen und dann als Matrose das Weite suchen: dagegen ist ja wahrlich die gute alte Sitte ebenfalls im vollen Rechte." Hiermit können wir uns nicht einverstanden erklären. Denn Vischer scheint zu übersehen, daß H. in Karl ein Produkt der Wirkung darstellen wollte, welche die Umwelt, in der er lebt, auf ein Individuum ausüben muß, das sich ihren Gesetzen nicht zu unterwerfen vermag. Er will hinaus über die Beschränktheit seines Standes — diese Forderung Vischers erfüllt H. durch Karls Wunsch, zur See zu gehen. Es genügt, daß er anderes zu erstreben sucht, als es für den Sohn eines Tischlers gebräuchlich ist. Im übrigen jedoch ist es durchaus nicht unmöglich, daß Karl auch daran denkt, Kaufmann oder Techniker zu werden. Als sein nächstes Ziel bezeichnet er zwar, sich als Matrose heuern zu lassen (68, 17), aber nirgends ist ersichtlich, wie er sich seine fernere Zukunft denkt. Wenn er zu seinem Vater sagt (68, 27): „Er sieht mich entweder nie wieder, oder Er wird mich auf die Schulter klopfen und sagen: Du hast recht gethan!", so lassen diese Worte sehr viele Möglichkeiten zu, nicht nur die eine, daß Karl beim Schiffsdienst bleiben wird. Wie dem aber auch sei — es ist, wie gesagt, unwesentlich —, die Hauptsache ist, daß Karls Wünsche über das Gewöhnliche hinausgehen. Vischer allerdings leugnet dies und meint, sein ganzes Streben stände nur nach dem Wirtshaus. Aber der feinste Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts hat hier zwei Aussprüche Karls nicht beachtet, die denn doch seine Aufstellungen wesentlich verändern. Im Gespräch mit seiner Schwester bekennt Karl (65, 11), daß von Jugend an sein Wunsch war, zur See zu gehen. Das spricht denn doch nicht dafür, daß er für nichts Teilnahme hegte, als für Kegelbahn und Spieltisch. Und dann ist noch die Stelle in der zweiten Szene des ersten Aktes in Betracht zu ziehen, wo er meint (13, 28): „Hier im Hause glauben sie von mir ja doch immer das Schlimmste . . ." Nehmen wir diese beiden Aussprüche zusammen, so ergibt sich von Karl und seinem Verhältnis zu dem Vater und der Tradition folgendes Bild: Er wollte früh die Heimat verlassen, weil er fühlte, daß er in seinem Vaterhaus nicht gedieh (vgl. 65, 18); die alte Sitte, als gebietende Gewalt für ihn in dem Tischlermeister verkörpert, wollte dies nicht dulden, trotz seiner wiederholten Bitten (vgl. 68, 20, wo Karl seinem Vater den Entschluß mitteilt, Matrose zu werden und auf dessen Frage: „Was sind das wieder für Reden?" antwortet: „Er hört sie nicht zum ersten Mal, aber Er mag mir heute darauf antworten, was Er will, mein Entschluß steht fest!"). Dadurch wird er verbittert und trotzig, sein Lebenswandel — durch die Schuld des Vaters — locker und der Leichtsinn wird durch die blinde Liebe der Mutter gefördert. Frech mag er sein — aber die Gesellschaft hat ihn dazu gemacht. Lumpig ist er sicher nicht, das zeigt der Schmerz, der aus dem zweiten angeführten Ausspruch bebt. Die törichten Grundsätze einer veralteten Moral treiben einen ursprünglich tüchtigen Menschen, der nicht die Befriedigung seiner ihm eigentümlichen

Begabung findet, auf Abwege — das will uns HEBBEL durch den Bruder Maria Magdalenens, man könnte fast sagen, predigen, das ist ihm gelungen und das entspricht durchaus der Anlage des ganzen Trauerspiels. Die letzten Worte der Ausstellungen VISCHERS sind ganz irreführend; sie müssen in jedem unbefangenen Leser die Meinung erwecken, als wenn Karl nur deshalb Matrose werden wolle, um den Folgen einer Mordtat zu entgehen. Daß eine solche Auffassung völlig verfehlt wäre, bedarf nach dem Gesagten keiner Bestätigung. Nur das sei noch hinzugefügt: Wenn Karl wirklich mit der Absicht umginge, den Gerichtsdiener umzubringen — ob das sein Ernst ist, wäre immerhin noch der Erwägung wert —, so dürfte dies doch nicht von VISCHER als Argument für seine ursprüngliche Charakterlosigkeit angeführt werden. Denn der Gerichtsdiener hatte ihn in der erbärmlichsten Weise beleidigt (vgl. 69, 1), so daß sein Rachedrang eigentlich selbstverständlich ist, jedenfalls nicht zu den Eigenschaften gehört, die gerade ein „lumpiges Bürschchen" besonders kennzeichnen.

99 ibid., p. 16—22.

100 Vgl. Tb. II, 2926.

101 Vgl. Anm. 98.

102 a. a. O., p. 21. — Es mag übrigens sehr wohl sein, daß HEBBEL glaubte, sein in dieser Hinsicht ausgesprochenes Verlangen sei auch in der „Maria Magdalene" erfüllt. Den Kritiker geht dies aber nichts an, sondern er hat nur zu fragen, ob die künstlerische Motivierung des Einzelnen und des Ganzen den strengsten Anforderungen Rechnung trägt, ob das Werk den Eindruck eines vollkommenen Kunstwerks hinterläßt, sei nun des Dichters eigene Absicht erfüllt oder nicht erfüllt.

103 Ihr Verhältnis zu ihrem Gatten legt davon weiteres Zeugnis ab; vgl. II, 6 (1360ff.).

104 Vgl. Kapitel I, Anm. 72 für den „Rubin", dessen Monologe daher, ebenso wie die der hier in Betracht kommenden Fragmente, nicht besprochen werden können.

105 Ein Trauerspiel in Sizilien V. 191.

106 Dies ist sicherlich eine ganz subjektive Äußerung des Dichters, die psychologisch sehr verständlich ist; er, der für Einfachheit der Sprache eintrat, mußte über alles „scharwenzeln" (176, 28) in der Kunst Verdruß empfinden.

107 Solche Charaktere, wie die lydische Königin, sind für das Drama überhaupt nur brauchbar, wenn sie in einen inneren Konflikt hineingezogen werden. Denn andernfalls müßten sie entweder schweigen und würden dann zu Statisten herabsinken oder ihr Wesen selbst beschreiben, also große epische Bestandteile in die Handlung bringen, wodurch die dramatische Kunstform aufgelöst wird.

108 Die Gestalten Golo — Gyges, Siegfried — Kandaules, entsprechen also einander, worauf merkwürdigerweise noch nicht hingewiesen wurde. Wie der Pfalzgraf ahnt auch Kandaules das Göttliche nicht, das in seiner Nähe lebt. Rhodope ist von derselben Keuschheit wie Genoveva, nur ist sie nicht so passiv wie diese, ein Unterschied, der in den verschiedenen künstlerischen Absichten beider Werke begründet liegt.

109 Es ist allerdings nicht der erste Monolog Kriemhilds, wie die Übersicht über den Brückenmonolog lehrt. Aber die beiden schon besprochenen kurz vorhergehenden Alleingespräche (2241 und 2262) haben doch in erster

Linie technische Bestimmung, wenn sie auch, wie gezeigt, innerlich begründet sind.

110 Vgl. W. GOLTHER in den StzvLG VI, 139 ff. Dient man dem Genius WAGNERS wirklich damit, wenn man solche Kritiken in die Welt setzt, die sich gar nicht bemühen, HEBBEL aus ihm selbst heraus zu begreifen, ja ihn mit augenscheinlicher Gehässigkeit betrachten?! Ist der Verfasser wirklich ein „germanistisch und literarhistorisch gründlich geschulter Gelehrter mit künstlerischer Empfindung", wenn er behauptet, daß GEIBEL und JORDAN HEBBEL ebenbürtig wären, aber „nur in der Sprache ein wenig geschmackvoller und verständiger"?! Muß man darum, weil HEBBEL denselben Stoff behandelte, wie WAGNER oder weil er sich mit dessen Kunstidealen nicht befreunden konnte (vgl. z. B. Br. VII, 217, 7ff.) seine Tierliebe „weit höher" schätzen als alle seine Werke?!

111 Siehe Vers 4963—4665.

112 Kriemhilds Entschluß in BARTSCHS Ausgabe, Strophe 1912.

113 Vgl. W. IV, 392.

114 Die Zahl der Monologe im „Demetrius" ist einmal überhaupt sehr kärglich bemessen und außerdem dienen sie ausschließlich technischen Zwecken, was schon hervorgehoben und was HEBBEL jedenfalls noch geändert hätte. Auch Schuiskois Alleingespräch im zweiten Akt (1648), das noch am ehesten als Reflexionsmonolog angesehen werden könnte, enthält keinen inneren Dualismus.

115 LUDWIG V, 359.

116 Ausgewählte Schriften II. 3. Aufl. Leipzig 1907, p. 334.

117 HEBBELS Verhältnis zu SHAKESPEARE, p. 56.

118 Maria Magdalene 60, 15.

119 a. a. O., p. 283.

120 Daß LUDWIG HEBBEL nicht verstehen konnte, ist begreiflich. Dichter, die zu gleicher Zeit leben, tun dies in den seltensten Fällen. GOETHE und SCHILLER bestätigen als Ausnahmen nur die Regel. Und nun gar die Dramatiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die alle mehr oder weniger um neue Kunstformen rangen! Wie HEBBEL WAGNER, so konnte LUDWIG HEBBEL nicht verstehen. Daß er dabei in maßlose Ungerechtigkeit verfiel, ist natürlich. Sein Urteil über „Agnes Bernauer" beweist dies zur Genüge. Ein Beispiel, wie er in seiner Kritik über dieses Stück verfährt, möge hier Platz finden. Er sagt (a. a. O., p. 361): „Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Katastrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als daß der Sohn Wilhelm tot ist." — Wir erfahren es bereits 158, 17, und 182, 3 wird noch einmal darauf hingewiesen.

121 a. a. O., p. 532.

122 VISCHER, Kritische Gänge II. Tübingen 1844, p. 56.

123 H. KRUMM, HEBBEL als Tragiker. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw. XVII. Leipzig 1906, p. 305.

124 VISCHER, p. 4f. — VISCHER schrieb den Aufsatz, als HEBBELS dramatische Produktion bis zu „Maria Magdalene" vorgerückt war. Wären seine Anschauungen dieselben geblieben, so hätte er sich über Herodes und Kandaules ähnlich äußern müssen, denn auch sie sind das, was er „im übeln Sinne modern" nennt. Weitere Ausführungen von seiner Seite über HEBBEL sind mir aber nicht bekannt und wohl auch nicht vorhanden. Übrigens soll im Gespräch

Holofernes von ihm auch als „moderner Weltschmerzler" (ILSE FRAPPAN, a. a. O., p. 55) bezeichnet worden sein.

[125] Vgl. Br. IV, 142, 5.

[126] ALFRED FREIHERR VON BERGER, Dramaturgische Vorträge. Wien 1890, p. 121.

[127] Die Reflexion des Golo, als einer dem Mittelalter angehörigen Gestalt, will VISCHER (p. 6) ebensowenig gelten lassen, wie die des Holofernes. Auch hier können wir ihm aus demselben Grunde, wie dort, nicht folgen; was er mit der Behauptung meint, alles sei „alkoholisiert", ist überhaupt unverständlich, besonders, da er nicht nur die Dienerschaft (auf die sie übrigens auch nicht so allgemein Anwendung findet) im Auge hat, was aus seiner Formulierung hervorgeht: „Hier ist alles alkoholisiert, selbst das Hausgesinde Siegfrieds ist fuselhaft anbrüchig und verdorben."

[128] Die Reflexion der Expositions- und Brückenmonologe, soweit diese nur technischen Zwecken dienen, ist natürlich auch nicht in der poetischen Form aufgegangene Reflexion. Sie wird aber, da sie bereits besprochen, hier nicht noch einmal ausdrücklich angeführt.

[129] Natürlich ist beides miteinander verbunden und bildet mit den früher genannten in HEBBEL wirkenden Elementen die Quintessenz seiner Phantasie und Dichterkraft.

[130] LUDWIG V, 523f.

[131] a. a. O., p. 15.

[132] Der von MINDE-POUET genannte (p. 16) scheint mir nicht beweiskräftig zu sein, weil er sich ebenso sehr gegen den Dialog, wie überhaupt gegen das Drama richtet.

[133] OTTO LUDWIG V, 533.

[134] Odyssee I, 348f.

[135] Vgl. DU PREL, Psychologie der Lyrik. Leipzig 1880, p. 6.

[136] Vgl. Tb. II, 3019.

[137] Eine Art von Alleingespräch, die sich bei HEBBEL nur ein einziges Mal findet, sei hier noch erwähnt. Das ist der Scheinmonolog, der auch bei KLEIST mehrere Male auftritt (MINDE-POUET, p. 18), aber in viel krasserer Form, als bei HEBBEL. Denn bei jenem geht die Anwendung dieses Monologs so weit, daß jemand in der Absicht monologisiert, von einem anderen, ebenfalls auf der Bühne Befindlichen, verstanden zu werden (vgl. KLEIST I, 45); bei HEBBEL dagegen monologisiert in dem ersten Akt der „Schauspielerin" Caspar ohne zu wissen, daß er von Eduard belauscht wird (160, 13). Das weiß aber der Zuschauer, wodurch der Monolog den Charakter eines Scheinmonologs erhält.

[138] Vgl. W. II, 401.

[139] Inwieweit der Verstand und inwieweit die Intuition bei dem dichterischen Geschäft wirksam ist, wird ewig ein Geheimnis bleiben.

[140] Vgl. z. B. LACHM.-MUNCKER X, 29f.

[141] Vgl. VISCHER, p. 14f.

[142] Sehr richtig macht H. WUNDERLICH (Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügung, Weimar und Berlin 1894, p. 223) darauf aufmerksam, wie verkehrt es ist, daß die Modernen die dialogische Form des Monologs als unnatürlich verwerfen.

[143] Vgl. für diese Art der Apostrophe ferner: Genoveva 2824, 2912, Diamant 378, 15, Herodes 3121, Moloch 469, Agnes 211, 8, Nibelungen 2272, 3220.

[144] Vgl. Genoveva 3185, 3465, Trauerspiel 490, Rubin 617, Nachspiel 21, 307, Gyges 907, 1262, 1277.

[145] Doch muß hier betont werden, daß auch bei HEBBEL der innere Dualismus keineswegs immer von der dritten Art der Apostrophe begleitet ist, in den Werken seiner zweiten Schaffensperiode sogar sehr selten.

[146] Vgl. Genoveva 1187 (mehrere Male hintereinander, wie noch häufig), 1713, 1937, 2843, 3026, Diamant 354, 22, Maria Magdalene 52, 28, Julia 143, 7 (!), Julia 176, 4, Herodes 903, Gyges 563, 886.

[147] Vgl. DÜSEL, p. 58.

[148] Ich hebe dies namentlich gegen DÜSEL hervor, der LESSINGS Monologe viel zu schroff denen der Werke von SCHILLERS und GOETHES klassischer Periode gegenüberstellt (p. 58). Gewiß, ein solches Zerhacken und Auseinanderreißen der Sätze wie bei LESSING findet sich bei jenen nicht. Aber das hat mit dem Genetischen an und für sich gar nichts zu tun; die Monologe des Tasso und der Maria Stuart, in denen übrigens Fragesätze und Interjektionen auch nicht fehlen, werden nicht weniger vor unseren Augen, wie die des Nathan. Ja, sie stehen sogar höher, weil man bei jenen doch fühlt, daß sie im Feuer der Begeisterung geschmiedet wurden, man dies bei LESSING aber nicht bemerkt. Wenn man das berücksichtigt, so lassen HERDERS Worte noch eine ganz andere — von ihm natürlich nicht beabsichtigte — Deutung zu. Der Dichter, der „gemacht hat“, ist der intuitiv schaffende, dem sein Werk gleich fertig vor der Seele steht, der da „macht“ ist der grübelnde, der die frei gestaltende Phantasie durch einen reflektierenden Kunstverstand zu ersetzen trachtet.

[149] Dazu gehört z. B. der Monolog des Prinzen von Homburg am Ende des ersten Aktes (KLEIST III, 44), wo es sich nicht um Zweifel und Überlegung handelt, sondern wo das Alleingespräch sozusagen eine einzige große Interjektion darstellt. Von HEBBELS Monologen scheint mir nur der Golos in der dritten Szene des zweiten Aktes der „Genoveva“ (579) die fortlaufende Rede zu verlangen, um so mehr, als sechzehn von seinen zwanzig Versen aus einem einzigen Satz bestehen.

[150] IBSEN I, 380 f.

[151] Vgl. Anm. 149.

[152] KLEIST IV, 75, 15.

[153] Der Zwischensatz „wo sie nicht nötig wäre“ paßt natürlich nicht für den Monolog.

[154] HERMANN PAUL, Prinzipien der Sprachgeschichte. 4. Aufl. Halle 1909, p. 179.

[155] ibid., p. 353.

[156] Es ist mir natürlich nicht möglich und würde auch höchst unerquicklich sein, das statistische Material, auf das sich diese zusammenfassenden Äußerungen stützen, hier noch einmal wiederzugeben.

[157] Neue Heidelberger Jahrbücher III, 254.

[158] GOEDEKE III, 415, 1.

[159] Vgl. z. B. JEAN PAUL, Vorschule der Ästhetik I, § 20. Ausgewählte Werke, herausgegeben von R. STEINER. Stuttgart o. J. I, 96.

[160] Auch dieser Monolog wird nach der Anmeldung fortgesetzt, aber in derselben Gedankenrichtung. Dadurch wird das Seltsame der Ankunft Josephs in diesem Augenblick noch mehr hervorgehoben.

Digitized by Google

[161] Ich möchte übrigens bemerken, daß das Unnatürliche der ersten Gruppe dem künstlerischen Eindruck nur ein einziges Mal schadet, in dem erwähnten Monolog des Herodes im ersten Akt.

[162] Vgl. Agnes Bernauer 137, 6 und die Nibelungen 3846.

[163] Vielleicht hat man sich den Vorgang hier überhaupt so vorzustellen, daß L. erst eine Weile schreibt, darauf die Feder mit einer gewissen inneren Befriedigung hinlegt und dann erst zu sprechen anfängt. Darauf könnten die ersten Worte hinweisen.

[164] Vgl. Anm. 137 des Kapitels.

[165] Es widerspricht dem Zustand des Monologisierenden in den meisten Fällen, schon während des Monologs eine Entscheidung zu treffen, und nichts anderes bedeutet doch die Erscheinung, daß die Gedanken die Handlung beeinflussen. Es widerspricht außerdem dem Dramatischen, da der Monolog ja erst zu einer Handlung hindrängen soll, wenn er nicht überhaupt die Folge einer Handlung ist, also in sich selbst die Einwirkung der Handlung auf den Gedanken darstellt, oder Reflexion ohne Entscheidung. Es kann sich daher, wo eine Handlung im Alleingespräch doch in einem abhängigen Verhältnis von Gedanken steht, nur um eine solche Handlung handeln, deren Bedeutung nicht über den Rahmen des Monologs hinausgreift, wie es in dem der „Agnes Bernauer" auch zutrifft.

[166] Zeiss hat (Euphorion XIV, 406) die Ansicht Werners, daß der Tod des Aristobulus nicht zwischen Herodes und Mariamne stehe, zurückgewiesen mit Berufung auf die Worte der Königin, die sie an ihre Mutter richtet (II, 3): „Daß Du mir ein Gespenst, ein blut'ges, in die Ehekammer schicktest." Dennoch scheint mir Werners Ansicht durch diesen Hinweis nicht widerlegt. Eine Einwirkung ist natürlich vorhanden; das zeigt gleich die erste Szene zwischen dem Herrscherpaar. Aber dieselbe Szene offenbart uns auch, daß Mariamnens Liebe zu Herodes durch den Tod des Bruders an Stärke nichts eingebüßt hat. Nur der König glaubt infolge seines Schuldbewußtseins, daß jenes geschehen sein muß. Die angeführten Verse, die M. an A. richtet, hat man sich als den Ausdruck der Erbitterung zu denken, die M. nicht gegen H., sondern gegen A. empfindet, die größere Schuld an dem Tod des Sohnes trägt, als der König. Zeigt sich doch gerade in diesem Auftritt die Liebe M.s zu H. in ihrer ganzen Größe. Aristobulus' Tod ist, soweit M. in Frage kommt, für die Handlung tatsächlich wesenlos, weil er auf ihre Entschlüsse in keiner Weise einwirkt.

[167]	I	II	III	IV	V
Judith	2	—	2	—	1
Genoveva	2	4	6	6	6
Diamant	3	—	2	1	2
Maria Magdalene	2	3	5	—	—
Julia	3	5	1	—	—
Herodes	3	1	1	1	3
Rubin	—	1	—	—	—
Agnes Bernauer	4	—	4	3	2
Gyges	2	5	3	2	1
	21	19	24	13	15
ohne die dreiaktigen	16	10	18	13	15

[168] a. a. O., p. 22.

[169] Man beachte auch hier den bedeutungsvollen Gedankenstrich im letzten Vers, der Kriemhilds Entschluß versinnlicht, ihren Sohn zu opfern.

[170] Düsel, p. 70. — Bei Lessing kommt die Zahl der Monologe in den ersten Akten denen der letzten gleich; darauf kommt es an, daß auch diese einen großen Reichtum an Monologen aufweisen.

[171] ibid., p. 135f.

[172] Von Hebbels innerer Verwandtschaft mit dem Schweizer Epiker und Lyriker wird noch die Rede sein.

[173] Vgl. Conrad Ferd. Meyer, Novellen II. 38. Aufl. Leipzig 1906, p. 165.

[174] Das geht auch für den „Moloch" aus dem Erhaltenen deutlich hervor.

[175] Düsel, p. 36.

[176] Vgl. Anm. 168 und den dazugehörigen Text.

[177] Nur ein einziges Mal führt sich eine Person des Hebbelschen Dramas durch einen Monolog ein, der nicht zu Anfang eines Aktes oder einer Verwandlung steht: Schauspielerin 160, 2.

[178] Werke, herausgegeben von Harry Maync IV, 352.

[179] Ein solcher oberflächlicher Betrachter ist Franz, der p. 89, Anm. 1 zwar nicht an Immermann erinnert, wohl aber die Stelle, die wir im Auge haben, „eine jener Härten" nennt, „die uns heute auch im Phantasiedrama peinlich berühren".

[180] Werke V, 166.

[181] a. a. O., p. 69.

[182] a. a. O., p. 141.

[183] Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 1906, p. 306.

[184] Ausgewählte Werke, herausgegeben von Steiner, I, 59.

Kapitel III.

[1] Vgl. W. VI, 346f. Die deutsche Sprache V. 29f.

[2] WA. XV, 1, 232.

[3] Fritz Strich kommt in seiner Arbeit über „Grillparzers Ästhetik" (Berlin 1905) zu einem anderen Ergebnis. Er glaubt die Vereinigung schon bei Grillparzer vollendet, trotzdem er selbst auf den hier in Betracht kommenden Unterschied zwischen ihm und Hebbel hinweist (p. 236). Ich kann, ohne sehr ausführlich zu werden, hier auf seine Ansichten nicht eingehen und behalte mir daher eine Widerlegung für eine andere Stelle vor.

[4] Kleist V, 300, 11.

[5] Strich, a. a. O., p. 189.

[6] Bei Strich sieht es so aus, als wenn Grillparzer der erste gewesen wäre, bei dem die sinnliche Natur eines Individuums über die sittliche Freiheit den Sieg davonträgt. Wenn auch Schiller theoretisch anderer Ansicht war, so siegen doch im „Wallenstein" zweifellos die sinnlichen Triebe genau so wie in Kleists „Penthesilea".

[7] Erst in neuerer Zeit ist Hebbels Wunsch in Erfüllung gegangen. Max Schillings hat den „Moloch" in Musik gesetzt, freilich als Text eine „Dichtung" frei nach Hebbels Molochfragment von Emil Gerhäuser benutzt, die gleich mit Chören des Volkes beginnt.

[8] Neue Heidelberger Jahrbücher III, 257.

[9] Vgl. Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte. 4. Aufl. Halle 1909, p. 180.

[10] Ludwig V, 142.

[11] Eins möchte ich hier nicht unerwähnt lassen; die rhetorischen und charakteristischen Stilmittel müssen selbstverständlich von uns herausgehoben werden; bei der zunächstliegenden Aufgabe aber, die darin besteht, die klassischen und realistischen Elemente aufzuzeigen, müssen wir uns auf eine allgemeine Charakteristik beschränken; denn sonst hätten wir jenes überaus schwierige Problem zu berücksichtigen, das überhaupt noch bei keinem Dichter praktisch gelöst worden ist, wie sich im einzelnen Vers oder im einzelnen Satz die Grundstimmung des Ganzen zeigt. Dies würde natürlich über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wenn wir auch durchaus nicht verkennen, daß dies eine Aufgabe wäre, die, zustandegebracht, für den Stil die bedeutsamsten Ergebnisse liefern würde.

[12] W. III, p. LIV.

[13] Die eben erschienene Münchner Dissertation von Rube über Hebbels Metrik geht an diesen Problemen vorbei.

[14] Vgl. z. B. Br. I, 286, 22.

[15] Vgl. den Abschnitt über die Bühnenanweisung.

[16] Vgl. W. I, 489 f.

[17] ibid., p. 462.

[18] Vgl. Minde-Pouet, p. 26.

[19] Vgl. R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin 1906, p. 335. Auf Meyers Art, einzelne Verse aufzuspießen, komme ich noch zu sprechen.

[20] W. II, 401 zu vgl.

[21] Wenn Hebbel später in einer geplanten Umarbeitung 48, 8—27 zu streichen beabsichtigte (vgl. W. I, 423), so geschah das wohl in erster Linie deshalb, weil er die Selbstironie empfand, die für den naiven Hörer in den Worten liegt, mit denen sich Holofernes an die Hauptleute wendet.

[22] Vgl. die vorige Anmerkung.

[23] Wir werden später noch sehen, wie gerade die zurückgreifende Bühnenanweisung für Hebbels Phantasie ein Beweis ist.

[24] Vgl. dafür z. B. die Verse 465 ff., die in dem Munde eines naiven Menschen ganz unmöglich wären.

[25] Gar nicht in poetische Form aufgelöst ist die Mitteilung, die uns Mirza von Judiths Lebensführung zu Beginn des dritten Aktes gibt (24, 28). Judith sitzt zusammengekauert da; Mirza tritt ein und spricht, ihre Herrin betrachtend: „So sitzt sie nun schon drei Tage und drei Nächte. Sie ißt nicht, sie trinkt nicht, sie spricht nicht. Sie seufzt und wehklagt nicht einmal. ... Sie hört Alles, was ich hier rede und doch sagt sie Nichts davon." Dies spricht sie ganz für das Publikum. Die hervorgehobenen Worte klingen selbst-ironisch, wie eine Entschuldigung Hebbels, als wollte er den Hörern sagen: Ihr müßt nicht glauben, daß die Mirza nur für euch spricht, auch Judith kann sie verstehen. An dieser Stelle sei noch eine andere, nur für den Hörer berechnete Bemerkung hervorgehoben. In der Volksszene des dritten Aktes sagt Achior zu den Juden, von Holofernes berichtend (40, 16): „Aber,

statt mich niederzuhauen, befahl er, wie Ihr wißt, daß ich zu Euch geführt werde." Diese Worte sollen das Publikum an den Befehl erinnern, den der Feldhauptmann mit Bezug auf Achior am Ende des ersten Aktes gibt. Er sagt dort (14, 5): „Ergreift ihn und führt ihn ungefährdet hin." Daß Achior hier noch einmal daran erinnert, ist unwahrscheinlich, da er ja eben erst zu den Israeliten gekommen ist; das „wie Ihr wißt" beweist auch, daß HEBBEL dies wohl gefühlt hat. Er glaubte aber, das Publikum noch einmal darauf aufmerksam machen zu müssen, auf welche Weise der Assyrer in die Stadt der Juden gekommen ist. Und so unberechtigt ist das nicht; denn aus dem angeführten Befehl geht nicht mit völliger Klarheit hervor, daß Achior zu den Israeliten geführt werden soll und daher tat HEBBEL sehr recht daran, in der Wiener Bearbeitung ein „zu ihnen" anzufügen, was jeden Zweifel aufhebt (vgl. W. I, 418); dann hätte aber auch 40, 16 gestrichen werden können.

[26] Übrigens sei hier bemerkt, was schon bei den Expositionsmonologen betont wurde, daß wir unter Vergangenem nicht nur das dem ganzen Werke Vorausgegangene verstehen, sondern auch das, was zwischen den einzelnen Akten oder auch Szenen liegt und dann in den nachfolgenden erzählt wird.

[27] Vgl. W. I, p. XXXXI.

[28] LUDWIG V, 358.

[29] W. II, p. XXXIII.

[30] Vgl. namentlich, wie ungezwungen wir in der Szene zwischen Herodes und Joseph (I, 5) über die politischen Verhältnisse unterrichtet werden und über die Rolle, die Alexandra in ihnen spielt.

[31] LACHM.-MUNCKER X, 46, 16.

[32] DÜSEL, p. 40f. und p. 72ff.

[33] Vgl. z. B. Miß Sara Sampson III, 3 (LACHM.-MUNCKER II, 305, 3). Waitwell (etwas bey Seite): „Ich glaube wahrhaftig, ich werde das gute Kind hintergehen müssen, damit es den Brief lieset." Diese Worte sollen dem Hörer ankündigen, daß W. die Miß jetzt täuschen will; eine unnötige Ankündigung, da jener dies ohnehin merkt. In der folgenden Frage Saras kommt nun wieder eine Verwandtschaft zwischen LESSING und HEBBEL zum Ausdruck. Sie wendet sich an W.: „Was sprichst Du denn da für Dich?" LESSING will das Unnatürliche des Apartes, das er wohl fühlt, dadurch aufheben, daß S. W.s Beiseitesprechen beobachtet. Er vergißt aber, daß dadurch das Mitteilungsmäßige nicht aufgehoben, im Gegenteil dem Hörer und Leser noch gerade besonders nachdrücklich vor Augen gerückt wird. Solche Fälle haben wir auch schon bei HEBBEL aufgezeigt und wir werden sehen, daß sie sich bei seiner Anwendung des Aparte wiederholen.

[34] Vgl. KUH II, 660ff.

[35] Hebbelprobleme, p. 79ff.

[36] ibid., p. 84.

[37] ibid., p. 87.

[38] Vgl. den Brief an TIECK, GRIESEBACH IV, 186.

[39] Bemerkt sei hier noch, daß Mariamnens Verse auf der Bühne wegen der folgenden Worte des Herodes gefährlich werden können. Dieser fragt sie nämlich: „Du schweigst?", was auf den Hörer einen seltsamen Eindruck machen muß, da M. ja eben sehr eindringlich geredet hat. Daß Herodes sie nicht versteht, können wir uns sehr wohl vorstellen; in dieser Hinsicht hat

das Aparte nichts Störendes für uns. Dadurch aber, daß der König nachdrücklich darauf aufmerksam macht, daß M., während sie sprach, schwieg, wird die Illusion vernichtet.

[40] Text nach WERNERS Ausgabe.

[41] Ich hebe einiges hervor, das für unseren Zweck besonders wichtig ist.

[42] Vgl. Abschnitt 2.g) dieses Kapitels.

[43] Hebbelprobleme, p. 83.

[44] ibid., p. 82.

[45] ibid., p. 79.

[46] ibid., p. 83.

[47] Vgl. W. II, p. XXXXIV.

[48] Es versteht sich von selbst, daß das zuletzt angeführte Argument wesenlos wäre, wenn Mariamne den ihr von WALZEL zugeschriebenen Charakter doch besäße.

[49] Namentlich Joseph bedient sich seiner sehr oft, allzuoft. In seinen Apartes tritt wieder HEBBELS Angst zutage, nicht streng genug motiviert zu haben und so sind sie gelegentlich nichts weiter als Kommentar für das Publikum; so z. B. die Verse 1265ff.:

„Ich kann nicht anders,
Wie sehr es mich verdächt'gen mag, der Aufruhr
Zwingt mich zu diesem Schritt, ich darf sie jetzt
Nicht aus den Augen lassen, wenn ich mir
Die Tat nicht selbst unmöglich machen will,
Denn jede Stunde kann sein Bote kommen!
Ihn selbst erwarte ich schon längst nicht mehr."

Diese Worte sind völlig überflüssig, selbst die letzten und plumpsten; auch ohne sie, durch das ganze bisherige Benehmen des Vizekönigs, den Herodes zum Vollstrecker des Blutbefehls gemacht hat, falls er nicht zurückkehrt, wissen wir, was in der Seele dieses Feiglings vorgeht. Den Zweck, uns etwas mitzuteilen, hat das Beiseite überhaupt nicht selten, vgl. z. B. 10, 82, 122, 245, 249, also namentlich zu Anfang des Werkes. Wie sehr das Aparte aus den von uns zu Einleitung dieses Abschnitts angegebenen Gründen dem Wesen HEBBELS entspricht, zeigt eines des Dieners Moses, das weder zur Mitteilung noch zur Charakterisierung notwendig ist, aber auch nicht stört. Moses sagt zu Artaxerxes (2276):

„Im übrigen: man schwört auch nicht bei uns,
Und (für sich) wär' der König nicht ein halber Heide,
So hätten wir auch den fremden Diener nicht!"

[50] Natürlich wird man diesem das entgegenhalten, was Klara in der dritten Szene des ersten Aktes von ihrem Vater erzählt (14, 15). Aus dieser Episode, die zeigt, daß Meister Anton seine Rührung nicht merken lassen will, darf man weder auf eine allgemeine Weichheit, noch auf Verstellung des Tischlermeisters schließen — angenommen einmal, das Stück kläre darüber nicht vollständig auf. Daß eine harte Natur auch weicheren Regungen zugänglich ist, daß ein Mann, wie es Meister Anton ist, wenn ihm sein Weib auf den Tod darniederliegt, seinem Schmerz freien Lauf läßt, wenn er allein

ist, ist eine ganz selbstverständliche Tatsache, ebenso wie es die ist, daß sich der Mann im allgemeinen schämt, seine Tränen anderen zu zeigen. Daraus folgt nicht, daß der Vater Klaras die Härte nur angenommen hat, um seine Weichheit zu verbergen. Dem widerspricht ja auch, wie auseinandergesetzt das ganze Stück.

[51] Schon Walzel hat zur Textgestaltung die Frage aufgeworfen (Götting. Gel. Anz. 1905, p. 776), ob in „Herodes und Mariamne" III, 6 nicht noch häufiger dem Namen Mariamnens ein „für sich" anzufügen wäre. Ich gebe im Folgenden ein Verzeichnis der Stellen, wo Hebbel die Bezeichnung des Aparte fortgelassen hat, zur event. Berücksichtigung für eine Neuauflage der historisch-kritischen Ausgabe.

Genoveva 716; Diamant 362,$_{1}$, 362,$_{15}$; Maria Magdalene 49,$_{23}$, 63,$_{22}$; Trauerspiel in Sizilien 713, 732. Sehr häufig in der Julia: 141,$_{6}$, 144,$_{4, 8, 27}$ (hier bezeugt das folgende „laut", daß das Beiseite nur infolge Übersehens fortgelassen ist), 155,$_{24}$, 156,$_{4}$, 156,$_{29}$, 170,$_{11, 20}$, 172,$_{12}$, 172,$_{18}$, 186,$_{26}$. Herodes und Mariamne 101, 1379—1403 (wurde besprochen), 1549, 1570, 1604, 1792, 1798, 1802, 1822, 2462, 2798; Rubin 229, 1286; Schauspielerin 161,$_{14}$, 162,$_{11}$, 168,$_{10}$; Moloch 266, 370; Nachspiel 157; Agnes Bernauer 138,$_{19}$ (hier hätte die Lesart der Münchner Bearbeitung aufgenommen werden sollen, vgl. W. III, 445), 139,$_{23, 26}$, 140,$_{3}$ (vgl. 140,$_{6}$, wo „laut" steht), 185,$_{29}$, 216,$_{14}$. Im „Gyges" ist das Aparte überhaupt nicht angegeben. Es muß stehen: 587, 592, 669, 899, 1007, 1020, 1104 (hier wohl durch den Gedankenstrich ersetzt), 1407, 1425, 1727, 1917. In den „Nibelungen" und im „Demetrius" wird das Aparte selten angewandt; es muß hinzugefügt werden: Nibelungen 1474, 3282, 5440; Demetrius 2042, 2755, 2888, 3057—3074.

[52] Wenn Golo allerdings, um auch ein Beispiel für kommentarartiges Beiseite aus der „Genoveva" anzuführen, Hans verhindert, auf den Juden mit dem Messer einzudringen und dabei für sich meint (854): „Jedem Sünder fühl' ich mich verwandt", so wird hier die rednerische Wirkung durch die deutlich fühlbare Absicht des Dichters aufgehoben, einen erklärenden Fingerzeig anzubringen. Dieser ist überflüssig, weil wir auch ohne ihn den Grund für Golos Handlungsweise einsehen.

[53] Nebenbei sei hervorgehoben, daß dieses „ei" eine von Hebbel sehr beliebte Interjektion ist, die sich auch oft an Stellen findet, wo sie gar nicht hingehört, denn zum Ausdruck der Angst und Besorgnis scheint sie mir ganz untauglich zu sein; vielmehr dient sie am besten zur Versinnlichung eines Erstaunens, das frei von Schrecken ist.

[54] Von den im Text gleich genannten Stellen abgesehen findet sich die beiseite geführte Unterhaltung noch in folgenden Werken: Genoveva 2697, 2746; Diamant 360,$_{30}$, 362,$_{6}$, 367,$_{13}$, 379,$_{20}$; Trauerspiel in Sizilien 321; Herodes und Mariamne 1196, 1225, 1253; Nibelungen 1731, 2535.

[55] Otto Ludwig V, 135.

[56] ibid., p. 517.

[57] Genoveva 453. — Es ist überflüssig, für alle Affekte die Beispiele anzuführen. Nur für besonders charakteristische seien Belegstellen genannt.

[58] Diamant 368,$_{29}$.

[59] Maria Magdalene 21,$_{19}$.

[60] Julia 143,$_{7}$.

[61] Herodes und Mariamne 584.

[62] ibid. 2268. Hier liegt das durch die Iteratio Auszudrückende schon in der Bedeutung des Wortes.

[63] Nibelungen 1607.

[64] Agnes Bernauer 137, 16.

[65] Vgl. Henrik Ibsen: In „Rosmersholm" erinnert Rebecca den Pfarrer daran, daß er ja Adelsmenschen zu schaffen gedenke. Rosmer antwortet (VIII, 59):

Frohe Adelsmenschen.
Rebecca: Ja — frohe.
Rosmer: Denn es ist die Freude, die die Geister adelt, Rebecca.
Rebecca: Und meinst Du — nicht auch der Schmerz? Der große Schmerz?
Rosmer: Ja, wenn man durch ihn hindurchkönnte, über ihn hinweg, ganz über ihn hinweg.

Meiner Auffassung nach wird hier nur scheinbar auch der Freude eine Stellung neben dem Schmerz eingeräumt. Rebecca will Rosmer nicht widersprechen und es ist wohl kein Zweifel, daß Ibsen ihrer Ansicht ist.

[66] Vgl. Tb. I, 25, 470, 981, 1457. Vor allem Tb. II, 1949; Br. V, 282, 24.

[67] Daß die Wut hier ganz unberechtigt ist, weil Daniel ja etwas wollte, was den Juden nur Heil bringen konnte, kommt für die durch die Anapher erzielte Wirkung nicht in Betracht.

[68] Ludwig V, 136.

[69] Lehmann, p. 113.

[70] Von dieser Wirkung hat Hebbel, wie schon erwähnt, zu Beginn des vierten Aktes von Kriemhilds Rache Gebrauch gemacht, wenn während Volkers Geigenspiel einem Hunnen ein Schwert entfällt.

[71] Ausgewählte Schriften II. 3. Aufl. Leipzig 1907, p. 354.

[72] Euphorion IV, 680.

[73] Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl., p. 335 und 340.

[74] Vgl. z. B. den Schluß von Phaons Monolog im ersten Auftritt des zweiten Aktes der „Sappho" mit den Worten „Wie widerlich".

[75] Vgl. Werners Anmerkung zu dieser Stelle.

[76] Vgl. „Einsamkeit" in Werners Register.

[77] Vgl. z. B. Griesebach I, 86, die Tirade über das Schicksal.

[78] Seltsam widerspricht sich Meyer übrigens, wenn er an derselben Stelle — sehr richtig — von dem „melodischen" Vers der Genoveva redet.

[79] Genoveva 1811.

[80] An Hyperbeln, die künstlerisch gerechtfertigt erscheinen, weil sie aus einer adäquaten Stimmung fließen, nenne ich ohne weitere Erläuterung: Julia 143, 17; Trauerspiel 103, 323; Schauspielerin 164, 3; Agnes Bernauer 162, 18, 167, 20, 175, 9; Nibelungen 153, 260, 5065, 259 (gemildert, weil Vorgang in einen Traum verlegt), 354, 1055, 2365.

[81] Leipzig 1900.

[82] Vgl. Nibelungen 425, wo der Ausdruck durchaus nicht stört, weil er der naiven Derbheit Siegfrieds angemessen ist.

[83] Vgl. Fries, p. 38 und Anm. 3, wie p. 53, Anm. 1. — Wenn aber Fries hieraus den Schluß zieht, daß Hebbel kein Recht gehabt hätte, sich einen gewissenhaften Autor zu nennen, so liegt in dieser Behauptung ein ganz un-

gerechtfertigter Vorwurf. Denn diese Fremdworte hat er überhaupt gar nicht als störend empfunden und die von ihm selbst beabsichtigten sind eben darum nicht das Erzeugnis der Nachlässigkeit. — Von den stilistisch nicht störenden Anachronismen sei das Wort des Kandaules (895) angeführt: „Es gilt hier eine Art von Gottesurteil.“ Selbst das Schnupftuch Judiths 77, 9 fällt nicht aus der Sprache des Priesters heraus. Ebenso nicht „Nibelungen“ 2039: roter Hahn. Übrigens kann ein Fremdwort auch da, wo es nicht anachronistisch steht, unpoetisch wirken, z. B. Rendezvous, „Julia“ 177, 28, 178, 17.

[84] Vgl. W. IV, 354 unten.

[85] Vgl. Tb. II, 2712.

[86] Elster, p. 394.

[87] ibid., p. 395 ff.

[88] ibid., p. 398 f.

[89] Daß diese Unterscheidung, sowie die besondere Betonung der Antithese der Urteile und Begriffe für die Beurteilung des Stils gleichgültig ist, geht hervor aus dem betreffenden Abschnitt (p. 21 ff.) in H. Küchlings Leipziger Dissertation: Studien zur Sprache des jungen Grillparzer usw. (1900).

[90] Vorschule der Ästhetik, § 65. Ausgewählte Werke II, p. 14 f.

[91] Otto Ludwig V, 253.

[92] ibid., p. 282 f.

[93] Krumm, p. 95.

[94] Die Rede des Kandaules im fünften Akt des „Gyges“, die ja auch den Grundgedanken enthält, kann nicht eine Sentenz genannt werden.

[95] Minde-Pouet, p. 133.

[96] Vgl. Nachspiel 86.

[97] Vgl. was Kapitel I über die rednerische Ironie gesagt wurde.

[98] Vgl. 147, 21, 173, 1, 176, 4, 187, 7.

[99] Vgl. Nibelungen 4230 und Tb. I, 1462, woraus hervorgeht, daß Hebbel hier einer persönlichen Überzeugung Ausdruck verleiht.

[100] Leipzig 1869, p. 263.

[101] Vgl. Lehmann, p. 81.

[102] Es wäre interessant, einmal die Richtigkeit dieses Satzes an der Hand eines größeren Materials nachzuweisen, wobei auch minderbedeutende, ja ganz wertlose Produkte berücksichtigt werden müßten. Denn daraus würde nicht nur erhellen, daß die Sinnlichkeit kein genügender Beweis für die Zeugungskraft eines Dichters ist, sondern umgekehrt sogar ein Beleg für seine Ohnmacht sein kann. Vgl. das im Text weiter unten über die verhältnismäßig geringe Zahl der Hebbelschen Beiworte Gesagte und das schon genannte Buch von Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, p. 169, wo ein ausgezeichnetes Beispiel für die unpoetische Wirkung „poetischer Anschaulichkeit“ gegeben wird.

[103] a. a. O., p. 214.

[104] Wie wenig aber auch das Epitheton mit der rein lyrischen Wirkung zu tun hat, beweist vielleicht kein Gedicht besser, als Goethes „An den Mond“ in seiner späteren Fassung, wo nur ein einziges Mal einem Gegenstand ein Beiwort beigelegt ist, in Vers 28, wo der Dichter von „jungen“ Knospen spricht.

[105] Vgl. W. II, 385.

[106] Minde-Pouet, p. 127 ff.

[107] Vgl. W. V, 329.

[108] Vgl. namentlich a. a. O., p. 105f.

[109] p. 170.

[110] Vgl. Hebbelprobleme, p. 4, Anm. 1, wozu sich leicht noch weitere hinzufügen ließen. Vgl. Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl. München 1906. z. B. p. 184.

[111] Hebbelprobleme, p. 4.

[112] Man sieht, der alte Hebbel verstand den jungen sehr richtig zu würdigen.

[113] Vgl. den Abschnitt „Dramatisch und theatralisch" bei Arthur Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Berlin 1907. Hebbel-Forschungen I, 164. Ein Buch, das Hebbel weder als Ästhetiker noch als Dichter gerecht wird (vgl. dazu das schon genannte Buch von Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik, Prag 1908, p. 13ff. und 140, Anm. 2).

[114] ibid., p. 164/65.

[115] Vgl. auch Lehmann, p. 172f.

[116] Wenn Kutscher aber behauptet, daß Hebbel in einem Pariser Brief an Elise „mit einem gewissen Stolz" bekennt, sein neues Stück, die „Maria Magdalene", sei theatralisch, so kann ich mich dem nicht anschließen. Die Stelle lautet (Br. II, 315, 14): „Mein Stück ist durchaus theatralisch. Wenn sie das nicht aufführen, so weiß ich nicht." Stolz spüre ich in diesen Worten nicht, sondern Hebbel führt sie nur zur Begründung für seine Hoffnung an, daß es auf die Bühne kommen wird.

[117] Mit dieser Ansicht wird man sich nach dem, was oben über theatralisch und dramatisch ausgeführt wurde, nicht einverstanden erklären können. Allerdings muß man andererseits sagen, daß die Ausdrucksweise „zu kurz kommen" sehr vieldeutig ist.

[118] Ludwig V, 148.

[119] Vgl. Strich, Grillparzers Ästhetik, p. 107. — Auch Grillparzer hebt in seiner Ästhetik diese Eigentümlichkeit an den Alten hervor, namentlich an Euripides, da dadurch das Drama zur lebendigen Handlung wird, statt eine Sammlung von Tiraden zu sein.

[120] Daß Hebbel seine Personen auch sprechen hörte, bezeugt L.s Bemerkung (61, 16): „Sprechen Sie doch nicht so laut."

[121] Möglich ist es allerdings, daß Gyges' Lächeln nur in der Phantasie des Kandaules besteht. Hervorgegangen aus seinem Glauben an die Unmöglichkeit von Gyges' Glauben an die Schönheit Rhodopens. Darauf deutet die Replik des jungen Griechen: „Ich lächle nicht!" Doch könnte man darin auch nur eine Höflichkeitsbemerkung sehen, die er macht, um den König nicht durch einen Zweifel an der Schönheit seiner Gemahlin zu beleidigen.

[122] Hebbelprobleme, p. 87ff.

[123] Ludwig VI, 215. — Ein Aufsatz, der übrigens heftig gegen Hebbel polemisiert, dessen Werke „psychologische Präparate" genannt werden.

[124] Vgl. Th. A. Meyer, p. 106.

[125] Hebbelprobleme, p. 4.

[126] Münchner Neueste Nachrichten, 1909, Nr. 250.

[127] a. a. O., p. 106.

[128] Die einsam dastehende Gestalt des Ältesten zeugt auch von dem schon angedeuteten Bestreben Hebbels, durch den Raum zu wirken, wovon bald mehr die Rede sein wird.

[129] Eine vollständige Würdigung der Bühnenanweisung liegt natürlich hier nicht in unserer Absicht, sondern nur, insoweit sie uns über Hebbels Phantasiebegabung Aufschluß erteilt.

[130] p. 91.

[131] Bei Kleist verhält es sich gerade umgekehrt. Da trägt die Bühnenanweisung in den ersten Werken typischen Charakter, späterhin individuellen (vgl. Ottokar Fischer, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist, Euphorion XV, 722).

[132] Hier muß man allerdings auch Vers 1737, 4 des Liedes bedenken: „Daz sah von Tronege Hagene, den helm er vaster gebant“ (Bartsch).

[133] Im „Rubin“ finden sich einige epische Bühnenvorschriften, die für unseren Zweck nicht so sehr in Frage kommen. Ich führe an 299, 1235, 1232. Besonders ist es der Gebrauch von „aber“, der sich noch im „Moloch“ findet: 648, 814, 818. Außerdem in der „Agnes Bernauer“: 192, 22, 216, 16 und in den „Nibelungen“: 2432. 2601, 4010.

[134] 215, 26 schwingt Theobald das Schwert „wie ein Rad um den Kopf herum“. Das ist eine sehr traditionelle Wendung.

[135] Vorschule der Ästhetik II, § 77. Ausgewählte Werke II, 53.

[136] Für Meyer vgl. das ausgezeichnete Kapitel über Technik und Stil in dem Buch von Erwin Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Berlin 1907, Palaestra 64. Dagegen kommt die Schrift von Heinrich Stickelberger, Die Kunstmittel in Conrad Ferdinand Meyers Novellen (Burgdorf 1897) über eine langweilige Statistik nicht hinaus.

[137] Die Versuchung des Pescara. 28. Aufl. Leipzig 1906, p. 127 f. Weitere Beispiele Kalischer, p. 184.

[138] Vgl. Kalischer, p. 171.

[139] Pescara, p. 202. — Vgl. Kalischer, p. 164.

[140] a. a. O., p. 168 f.

[141] Pescara, p. 116.

[142] ibid., p. 194.

[143] Novellen I. 21. Aufl. Leipzig 1902, p. 353 f.

[144] Natürlich auch nur, soweit sie für unseren Zweck in Betracht kommt.

[145] Es sei noch auf eine Erscheinung aufmerksam gemacht, die für unseren Zweck nicht wesentlich ist, weil an der Stelle, die wir hier im Auge haben, kein plastisches Bild durch sie entsteht. 38, 1 geht Josua unter den Bürgern herum, um sie zu bewegen, Holofernes die Tore zu öffnen. Dann stellt er eine Frage an sie, worauf die szenische Anweisung folgt: „Alle schweigen“; das heißt aber für die Bühne: „Josua schweigt“, da das Volk schon vorher schwieg.

[146] Ich möchte bemerken, daß ich dies in Erinnerung an eine Aufführung der „Genoveva“ schreibe.

[147] a. a. O., p. 100.

[148] Kuh II, 654.

[149] C. F. Meyer, Novellen I. 21. Aufl. Leipzig 1902, p. 156.

[150] Darin berührt Hebbel sich also mit Th. A. Meyer, der auch p. 73 die Notwendigkeit des Sinnlichen darin sieht, daß es, formell und materiell, die Poesie am lebendigsten wiedergibt, wenigstens wiedergeben kann.

[151] Ich hebe einiges hervor.

[152] Vgl. W. XI, 70, 17.

[153] Vgl. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878.

[154] Elster, p. 390.

[155] Leipzig 1891.

[156] Es ist übrigens seltsam, daß Elster das Buch von Blümner empfiehlt, da er doch selbst gesteht (p. 389), daß mit einer bloßen Zusammenstellung und Rubrizierung der Metaphern nicht viel getan ist, und selbst eine andere, viel einsichtigere Einteilung vorschlägt, wovon später mehr.

[157] Görres' Stil und seine Ideenwelt, Euphorion X, 792.

[158] Vgl. R. Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1905, p. 114ff.

[159] ibid., p. 121.

[160] Petrich, a. a. O., p. 16.

[161] Vgl. auch Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II, 67 (zitiert nach Du Prel, Psychologie der Lyrik, 1880, p. 94): „Übersetzen wir etwa, während der andere spricht, seine Rede in Bilder der Phantasie, die blitzschnell an uns vorüberfließen und sich bewegen, verketten, umgestalten und ausmalen, gemäß den hinzuströmenden Worten und grammatischen Flexionen — welch ein Tumult wäre dann in unserem Kopfe während des Anhörens einer Rede oder des Lesens eines Buches!"

[162] a. a. O., p. 18.

[163] a. a. O., p. 57.

[164] Vgl. Lehmanns schönes Beispiel (p. 91): „O daß ich tausend Zungen hätte und einen tausendfachen Mund!"

[165] Man vergleiche damit Victor Hehns Wort (Italien. Ansichten und Streiflichter, 4. Aufl., Berlin 1902, p. 173): „Übrigens ist an dem Verlust des symbolisch bildlichen Charakters der Sprache nichts zu bedauern. Der Geist in seiner Erhebung von der Stufe der Kindlichkeit zu Bewußtsein und Freiheit bedarf einer Sprache, in der der sinnliche Ursprung völlig getilgt ist und das Wort ohne Neben- und Widerschein rein den Begriff und nichts weiter benennt." Und ibid., p. 174: „Es mag wahr sein, daß die Poesie älter ist als die Prosa, aber die höchste Poesie setzt die Existenz einer gebildeten Prosa schon voraus und geistigere Sprachen vermitteln in reinerem Fluß die gehaltvollen Anschauungen der dichtenden Phantasie in ihren höheren objektiven Formen."

[166] p. 66.

[167] Meyer, p. 127.

[168] Daß das Nachempfinden in der Poesie abhängig ist von der Erfahrung lehrt Theodor A. Meyer, p. 151. Auch das Greifsche Gedicht ist dafür ein gutes Beispiel. Wüßten wir nicht, welche Regungen des Gemütes in trauernden Menschen durch murmelnde Wellen hervorgerufen werden, wir würden die Empfindungen der Einsamen nicht miterleben können.

[169] Vgl. hierfür Theodor A. Meyer, p. 146.

[170] Lehmann, p. 83ff.

[171] a. a. O., p. 92.

[172] Ausgewählte Schriften, 2. Bd., 3. Aufl., Leipzig 1907, p. 334.

[173] a. a. O., p. 384.

[174]

Werk	Vgl.	Verb. Met.	Gram. Met.	G Ph.	Ph. Ph.	Ph. G.	G. G.	El. V.	Summa
Judith	40	41	9	16	19	9	3	10	100
Genoveva	58	42	15	16	41	5	4	11	126
Diamant	13	16	8	6	10	—	1	4	41
Mar. Magd.	22	13	—	6	13	1	1	3	38
Trauersp.	9	5	—	2	4	2	1	—	14
Julia	15	20	6	4	6	1	—	3	44
Herodes	32	27	12	6	27	—	1	2	73
Rubin	5	3	—	2	3	—	—	—	8
Agnes	30	11	—	5	26	3	—	3	44
Gyges	23	11	3	—	24	—	—	2	39
Nibelungen	53	26	7	3	50	1	—	—	86
Demetrius	24	9	2	3	20	2	—	—	35
	324	244	62	*				38	648

* Diese Zahlen stimmen mit den ersten nicht überein, weil Augenmerk allein auf den Substantivbegriff gerichtet, der der Träger der Metapher ist.

[175] Vgl. auch die Ansichten Uhlands in „Lyrik und Lyriker“, p. 431.

[176] Vgl. Tb. IV, 6162.

[177] Daß der sinnliche Vergleich gerade durch den Beweis, den er von der Anschauungsstärke seines Schöpfers gibt, starken Eindruck vermitteln kann, widerspricht dem nicht.

[178] Vgl. Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet von Johannes Ranftl. Graz 1899, p. 216.

Nachträge.

Zu p. 2: Von dem Einfluß Schellings auf Hebbel kann jetzt so allgemein, seit dem Erscheinen des Zinckeschen Buches (vgl. Kap. I, Anm. 5), nicht mehr geredet werden.

Zu p. 91: Diese gleichsam romantische Art, die Mittel zu enthüllen, durch die irgend ein Eindruck erzielt wird, findet sich viel ausgeprägter noch „Hamlet“ II, 2. Polonius, der auf das Geheiß der Königin mit „more matter, with less art“ reden soll, fährt fort:

„Madam, I swear, I use no art at all.
That he is mad, 't is true: 't is true, 't is pity;
And pity 't is, 't is true: a foolish figure;
But farewell it, for I will use no art.“

Ich komme darauf bei anderer Gelegenheit zurück.

Zu p. 150: Ob Schink mit seiner Behauptung, Lessing habe nie geträumt, was auch Leisewitz „oft“ aus Lessings eigenem Munde gehört haben will (vgl. Schmidt II, 605), oder ob Schelling recht hat, wenn er erklärt, ihm sei „ein höchst merkwürdiger Traum“ (ibid. p. 639) Lessings bekannt, ist völlig gleichgültig. Worauf es ankommt und was den Unterschied zwischen Hebbel und Lessing klarlegt, ist, daß es diesem an der nächtlichen Tätigkeit „einer unzusammenhängenden, dem Wahnsinn verwandten, halbbewußten Phantasie“ fast ganz fehlte.

Register.

Lebende Forscher sind ausgeschlossen, die Anmerkungen einbezogen.

Adolfi, Johann, siehe Neocorus.
Aeschylos 73.
Albini 419.

Bamberg, Felix 122, 214.
Bismarck 448.
Bodenstedt, Friedr. v. 122, 256, 480.
Büchner, Georg 155 f., 485, 494.
Bürger 84.

Cellini, Benvenuto 266.
Contessa 497.
Cotta, Baron 382.

Dahlmann, C. F. 482.
Destouches 93.
Dethlefsen 84.
Dingelstedt 428.

Ebner-Eschenbach, Marie von 368.
Engländer, Siegmund 490.
Euripides 161, 497, 515.

Fischer, Alexander 323.
Fouqué, Friedr. de la Motte- 153, 494.
Frapan, Ilse 479, 505.
Freytag, Gustav 176.

Gehlsen 83.
Geibel 153, 478, 481, 494, 504.
Gellert 82.
Gerstenberg 84.
Gleim 86.
Goedeke, Karl 8.
Görres 150, 448, 517.
Goethe 1, 10, 12, 17, 22, 68, 84, 86, 94, 96, 104, 117 ff., 122, 132, 136, 140, 142 ff., 154, 177, 193, 220, 256, 264, 280, 296, 309, 315, 317, 327, 374, 388, 420, 469, 471, 477, 479 f., 482, 486 f., 490, 492, 504, 506, 514.
Goethe, Frau Rat 79, 487.
Gottsched 162, 469.
Grabbe 43, 156 ff., 356 ff., 383 f., 385, 485, 494, 510, 513.
Greif, Martin 451 ff., 517.
Grillparzer 26, 40, 74 f., 79, 85, 120, 316 f., 381, 420 f., 470 f., 474, 481 ff., 486, 497, 508, 513 ff.
Grisebach 485, 510, 513.
Gutzkow 75, 474 ff., 487.

Hammer-Purgstall 258.
Hardt, Ernst 414.
Hauptmann, Gerh. 164 f., 279 ff., 418.
Hebbel, Friedrich, Werke:
Agnes Bernauer 6, 17, 31, 33 f., 39, 48 ff., 56 ff., 60 f., 64 f., 70 f., 73 f., 100, 106, 108 ff., 112, 127, 135, 149, 153 f., 190, 194 ff., 208 f., 211, 240, 244 ff., 250, 273 f., 277 f., 281, 283 ff., 287 f., 293, 303, 307, 309, 311 f., 322 ff., 327, 333 ff., 347 f., 353, 370, 374, 377, 379 f., 395, 399, 403, 409 f., 421, 426, 428, 430, 436 f., 446, 456, 460 ff., 466 f., 486, 491 f., 498, 504 f., 507, 512 f., 516.
An den Tragiker 318.
An Hedwig 481.
Aufzeichnungen aus meinem Leben 82.
Aus meinem Tagebuch (Über Gleichnisse) 455.
Das deutsche Theater 18.
Das Vaterunser 8.
Demetrius 4, 6, 17, 29, 72, 100, 109, 118, 154, 197, 212, 395, 399, 403 f., 410 f., 416, 427 f., 431 f., 456, 460 f., 463 f., 480, 492, 498, 504, 512.
Der Brudermord 16, 130.
Der Diamant 6, 14, 29, 31, 37, 85, 89, 102 f., 110, 112, 138, 144 f., 148, 186 ff., 194, 197, 211, 234 f., 278, 285, 289, 296, 302, 306, 310 f., 332 ff., 355 f., 375, 379, 385, 387, 392, 396, 415 f., 425, 429, 435, 456, 468, 481, 484, 492, 497 f., 501, 505, 512.

Digitized by Google

Der junge Schiffer 499.
Der Rubin 105, 111, 142, 190, 193, 277, 286, 298, 372f., 376, 391, 395, 402, 408f., 417, 426, 428, 430, 436, 456, 484, 492, 498, 503, 506, 512, 516.
Der Vatermord 3, 15ff., 18, 26, 123, 127f., 133, 137f., 151f., 178ff., 278, 379, 432.
Des Adels Stolz 489.
Die deutsche Sprache 315, 508.
Die Nibelungen 6f., 17, 19, 36, 39, 55f., 59ff., 67, 69f., 109, 112, 120, 132, 139, 142, 149, 152ff., 197, 210f., 240, 250ff., 273ff., 282, 287, 293, 295f., 303f., 308, 311f., 329ff., 333ff., 353, 371f., 375, 377, 379f., 385f., 389ff., 399, 410f., 415ff., 424, 427, 431, 456, 463f., 466f., 481, 485, 492, 498, 503ff., 507f., 512ff., 516.
Die Perle 478.
Die Schauspielerin 87, 90, 100, 106ff., 111f., 115, 193, 209, 277, 284, 287f., 303, 305, 355, 398f., 426, 488, 505, 508, 512f.
Die Telegraphenaufsätze 1, 480.
Die Weihe der Nacht 481.
Dithmarschen, Die 4, 125, 154, 385, 401f., 406, 467.
Dramatischen Werke von Karl Goldschmidt, Rezension der 420.
Ein Trauerspiel in Sizilien 71, 104f., 107, 110ff., 190f., 263, 284, 292, 333, 368, 395, 402, 416, 421, 426, 428, 430, 435f., 466, 492, 498, 503, 512f.
Erlebnisse des Herzens, Rezension von 17.
Evolia 83.
Fiat iustitia et pereat mundus 408.
Flocken 87, 487.
Genoveva 6, 17, 30f., 33, 36f., 40ff., 48f., 53ff., 58f., 60, 67f., 70f., 101ff., 106, 109f., 112f., 125ff., 130ff., 138ff., 146ff., 150ff., 156f., 184ff., 190, 193f., 198ff., 206f., 211, 220, 222ff., 240, 257, 260ff., 266ff., 269ff., 273f., 278, 282ff., 286ff., 292ff., 297ff., 305ff., 310ff., 323, 327ff., 332, 334ff., 339ff., 349f., 355, 369f., 372, 375ff., 381, 385f., 388, 391, 395, 399ff., 406ff., 411f., 415f., 418f., 420f., 425, 427f., 429f., 433ff., 441ff., 455ff., 460ff., 464, 466ff., 480f., 484, 486, 492f., 495, 497f., 500f., 503, 505f., 512, 514, 516.
Gervinus' Geschichte des 19. Jahrhunderts, Rezension von 483.
Gott 481.
Gyges und sein Ring 17, 34f., 39, 45ff., 49f., 52f., 60ff., 67, 69ff., 78, 109f., 112, 138f., 146, 152f., 197, 209f., 211f., 240, 247ff., 264, 270, 272, 274, 280ff., 285ff., 288, 292f., 296, 304, 307f., 311f., 318, 321ff., 325f., 335f., 348, 350, 352f., 370, 376f., 379f., 387, 394, 399, 403, 410, 414, 416f., 421, 423, 426f., 431f., 456, 464, 480, 484, 486, 492, 494, 497, 499, 503f., 506, 512, 514f.
Heines „Buch der Lieder", Rezension von 22f.
Herodes und Mariamne 4, 17, 31, 33f., 36, 38f., 44f., 48f., 54f., 56, 60f., 65ff., 70, 77, 105, 110ff., 125, 135, 149, 156f., 190, 192, 207f., 211f., 240f., 268f., 271f., 274, 281ff., 285, 288ff., 304f., 308ff., 312, 322f., 325, 333ff., 346f., 353, 356, 358ff., 369, 372, 375ff., 379, 381, 385, 388f., 391, 397, 402, 404f., 415ff., 421ff., 426, 430, 436f., 440ff., 445, 456ff., 466ff., 481, 484f., 492, 497f., 504ff., 510ff.
Holion 146.
Judith 3ff., 6f., 26, 29, 31, 37, 40, 43, 49ff., 54f., 57f., 61, 81, 100ff., 106, 109, 115, 124ff., 143f., 146, 152f., 155, 186, 190, 200, 204ff., 211, 217ff., 231, 240, 257ff., 264, 266f., 272ff., 278, 282, 293, 302, 311f., 323, 327, 332ff., 336ff., 345, 348f., 368f., 375, 377, 382ff., 387, 391ff., 406, 414, 417, 421, 424f., 428f., 432ff., 439, 441, 444f., 455ff., 460ff., 465, 468, 480f., 483, 485f., 489, 492f., 495, 497f., 500, 505, 509f., 513ff.
Julia 6, 32, 38, 70f., 89f., 104ff., 111f., 142f., 191f., 198, 200, 202ff., 211, 240, 263, 266, 268, 274, 277f., 285ff., 293, 305, 311, 314, 334, 336f., 346, 351ff., 368f., 375, 387, 395, 408, 416, 421, 430, 432, 456, 461f., 468, 481, 484, 486, 489, 492, 498, 506, 512ff.
Kains Klage 82.
Märchen 489.
Maria Magdalene 4, 6, 31f., 34f., 37f., 47, 49, 52, 55, 61, 103ff., 107, 110f., 112, 145, 148, 176, 190, 200, 202f., 205ff., 211, 235ff., 247, 255, 263f., 268ff., 272, 274,

Digitized by Google

278, 283, 285ff., 290, 292f., 305, 307, 312, 326f., 335ff., 345f., 350, 367f., 375, 377, 408, 415, 421, 425f., 428ff., 435, 461ff., 467f., 481, 486, 492, 497f., 501ff., 506, 511f.
Masaniello von Fischer, Rezension des 323.
Mein Wort über das Drama 28, 214, 265, 317, 483.
Michel Angelo 85, 108, 145, 292, 304, 309, 409, 489, 492, 498, 506.
Mirandola 1, 3, 9ff., 18, 26, 43, 71, 84, 87ff., 90f., 97ff., 109, 123f., 127ff., 133, 137, 146, 178ff., 211f., 278, 312, 378f., 381ff., 394, 405f., 414ff., 432, 480ff., 487ff., 493.
Moloch 1, 72, 112, 118, 151f., 154f., 158, 193f., 217, 273, 304, 318ff., 327f., 379, 416f., 430, 465, 492f., 498, 505, 508, 512, 516.
Nach dem Reiten 83.
Prolog zu Goethes hundertjähriger Geburtstagsfeier 159, 494.
Proteus 2.
Schillers Briefwechsel mit Körner 397f.
Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke 42, 122, 256f., 399.
Stammbuchblatt 473.
Struensee 490.
Über den Stil des Dramas 269, 446f., 455, 491.
Vaterunser 8.
Vorwort zur „Maria Magdalene" 29, 238f., 317, 397.
Zum Licht 82, 487.
Hebbels Mutter 80.
Hebbels Vater 79f., 487.
Hebbels Tochter 119.
Hebbel, Christine 119, 150, 212, 318, 366, 418, 424, 472.
Hedde 83f.
Hehn, Victor 517.
Heine 22f., 119, 156f., 473, 493.
Herder 94, 96, 275, 474, 506.
Heyse, Paul 139.
Hölderlin 136.
Hoffmann, E. Th. A. 146, 151, 493, 497.
Hohenlohe, Fürstin Marie, siehe Wittgenstein, Marie Prinzessin.
Holtey 151.
Homer 265, 454, 505.

Ibsen 30f., 32, 40, 72, 75f., 79f., 146, 163f., 175ff., 214, 222, 228f., 231f., 263, 276, 365, 402, 472, 482ff., 487, 495, 497, 498, 501, 506, 513.
Immermann 86, 309, 508.
Isidorus Orientalis 449, 517.
Jean Paul 151, 314, 396, 437, 506.
Jordan, Wilhelm 504.

Keller, Gottfried 470f., 476, 496.
Kleist, Heinrich von 1, 9, 40, 73f., 103, 125, 132ff., 146, 157f., 176, 185, 233, 249, 264, 277, 294, 296, 315f., 318f., 326, 333, 337, 381, 398, 416, 443, 481, 486, 491f., 494, 505f., 508, 516.
Klinger 9, 12, 127ff., 137, 491f.
Klopstock 80, 82, 84, 86, 136, 154f., 454, 487.
König, Eva 118.
Körner, Chr. G. 23, 470.
Körner, Theodor 84, 133, 492.
Kotzebue 84.
Kühne, Gustav 316, 327, 428.
Kuh, Emil 114, 118, 121, 149f., 333, 444, 477, 483, 487, 490, 493, 510, 516.

Laube, Heinrich 75, 44, 418f.
Leibnitz 94.
Leisewitz 26, 130, 518.
Lensing, Elise 114f., 214f., 268, 383, 455, 471, 477, 515.
Lenz 485.
Lessing 1, 9, 84, 86ff., 122f., 125, 127, 129, 136, 146, 150, 158, 182, 184, 214, 223, 266f., 269, 275, 278f., 296, 300, 344, 353f., 420, 423, 479, 487f., 490, 493, 497f., 500, 506, 508, 510, 518.
Levetzow, Ulrike von 479.
Lohenstein 414.
Luck, Pfarrer 3.
Ludwig, Otto 146, 149f., 165, 177, 223, 255f., 264f., 311, 320f., 351, 373, 376, 396, 420, 422f., 428, 470, 493, 495, 497, 500, 504f., 509f., 512ff.
Luther 114.

Mahler Müller 30, 130f., 491.
Mann, Thomas 76f., 487.
Marivaux 93.
Matthisson 84.
Mendelssohn, Moses 86.
Meyer, C. F. 125, 301f., 438ff., 445, 471, 496, 508, 516.
Michelangelo 82, 85, 471.
Mohr, Kirchspielvogt 215, 473.
Mozart 471.

Neocorus (J. Köster) 17, 154, 482.
Nicolovius, Luise 79.

Palleske 78.
Piloty 301.

Platen 1.
Plato 265, 477.

Racine 481.
Raffael 85.
Raupach 153 f., 269, 492, 494.
Roetscher, H. Th. 269.
Rousseau 86.
Ruge, Arnold 2.

Saar, F. von 115.
Sanders, Daniel 131.
Schacht 123.
Scharfenstein 81.
Schelling 2, 150, 480, 518.
Scherer 94, 178, 494.
Schiller 1, 9, 10 ff., 86 f., 90, 96 f., 99, 102 f., 105, 109 ff., 113, 117, 120 ff., 125, 127, 129 ff., 136 f., 154, 157 f., 168 ff., 177 f., 183, 188 f., 199, 207, 214, 233, 235, 256, 272, 279 f., 296, 316, 373, 383, 393 f., 396 ff., 405, 414, 469 f., 480 ff., 490 f., 495 ff., 499, 504, 508.
Schillings, Max 508.
Schink 94, 150, 518.
Schlegel, A. W. 123, 316.
Schleiermacher 8, 481, 499 f.
Schopenhauer 517.
Schoppe, Amalie 80, 85, 213 f., 478.
Schubart 26.
Schwarz, Josepha 150, 475.
Shakespeare 1, 9, 32, 36, 68, 73, 96 ff., 101, 109, 122 ff., 147, 156, 158, 163, 165, 188 ff., 223, 255, 261, 264 f., 268, 317, 320, 322, 324, 327, 354, 373, 376, 396 ff., 420, 423, 450, 470, 478, 486, 491, 495, 497, 500, 518.
Simrock 494.
Solger 22 f., 483.
Sophokles 73, 317, 486.
Storm, Th. 478.
Strauß, D. F. 471, 479.
Strodtmann, A. 113.
Sudermann 176.

Tieck 131, 147 f., 151, 157, 493, 510, 518.
Tizian 471.
Töpfer 419.
Treitschke 255, 380, 454.

Uechtritz, Friedr. von 39, 296, 382.
Uhland 15, 518.
Uz 82.

Vischer, F. Th. 85, 119, 165, 213, 238 ff., 256, 258, 270, 423, 479, 485, 490, 495 f., 499 ff.

Wackenroder 469.
Wagner, Richard 504.
Werner, Zacharias 151 f., 493.
Wildenbruch 176.
Wittgenstein, Fürstin Karoline 388 f.
Wittgenstein, Prinzessin Marie 115, 120 f., 157, 390, 412, 422.

Zschokke 9 f., 128.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

BEGRÜNDET

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER

XIV

FRIEDRICH HEBBELS WELT- UND LEBENSANSCHAUUNG NACH DEN TAGEBÜCHERN, BRIEFEN UND WERKEN DES DICHTERS, DARGESTELLT VON PAUL SICKEL

LEIPZIG UND HAMBURG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1912

FRIEDRICH HEBBELS WELT- UND LEBENSANSCHAUUNG

NACH DEN TAGEBÜCHERN
BRIEFEN UND WERKEN DES DICHTERS

DARGESTELLT

VON

PAUL SICKEL

LEIPZIG UND HAMBURG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1912

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit sucht die Welt- und Lebensanschauung Friedrich Hebbels in ihren Grundzügen darzustellen und aus der geistigen Persönlichkeit des Dichters zu begreifen. Sie will Hebbels Philosophie im Zusammenhange seines inneren und äußeren Lebens erfassen. Wenn die Lehrsätze des Philosophen im engeren Sinne abgelöst von ihrer psychologischen Enstehung allgemeine Gültigkeit und Wahrheit für sich in Anspruch nehmen, so erscheint dagegen die Weltanschauung des Dichters, dem philosophisches Denken nur ein Mittel seiner Selbstoffenbarung ist, vor allem wertvoll als tiefster Ausdruck seiner Persönlichkeit. Dies ist um so mehr der Fall bei einem Manne wie Hebbel, dessen Gedanken und Anschauungen, von einigen der zeitgenössischen Philosophie entlehnten Ideen abgesehen, immer aus heißestem inneren Erlebnis hervorquellen. Nicht die vorgefaßte Absicht, ein „System" des Hebbelschen Denkens zu geben, leitete daher diese Darstellung, sondern nur der Wunsch einen Beitrag zum Verständnis einer so eigenartigen Dichterseele zu liefern. So stellt sich diese Untersuchung in bewußten Gegensatz zu den breitangelegten Arbeiten Arno Scheunerts, denen sie doch manche Anregung verdankt.

Da wir es mit der Gesamtpersönlichkeit des Dichters, Denkers und Menschen zu tun haben, so mußten alle seine Äußerungen in den Tagebüchern, Briefen und Werken herangezogen werden; ja, es durften auch jene augenblicklichen, persönlichsten, oft allzu menschlichen Stimmungsniederschläge nicht ganz ausgeschlossen werden, die allerdings in einem philosophischen System keinen Platz finden könnten. Hauptziel bleibt nichtsdestoweniger auch hier, die tieferen Zusammenhänge der Gedanken offenzudecken, um so aus der verwirrenden Fülle der geistigen Spiegelungen, die den Leser der Tagebücher geradezu blendet, den ursprünglichen Lichtquell der einheitlichen Persönlichkeit hervorleuchten zu lassen.

Wenn im Verlaufe der Darstellung die eigenen Worte des Dichters hier und da häufiger herangezogen sind, als es der einfachen logischen Gedankenentwickelung vielleicht zuträglich sein mag, so war dabei der Wunsch maßgebend, den Gedanken wo möglich ihre anschauliche Kraft und Frische zu erhalten. Setzt man an Stelle des dichterischen Ausdrucks die abgeblaßte Sprache der Wissenschaft, so geht mit der äußeren Form auch vieles von der Eigenart des Inhaltes verloren.

Bei der Anführung der Stellen ist überall der Text der historisch-kritischen-Ausgabe von Richard Maria Werner zugrunde gelegt, durch welche die gesamte Hebbelforschung und insbesondere auch diese Arbeit bedeutende Förderung erfahren hat[1].

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort IV

Einleitung. Hebbels geistige Persönlichkeit 1

Zwei Grundzüge in Hebbels Charakter. — Abgeschlossenheit des Geistes und Innenlebens. — Reizbarkeit und seelische Qualen. — Glückliche Stimmungen. — Frühreife. — Abschließung gegen äußere Eindrücke. — Verkehr mit den Menschen. — Gegensatz zwischen Reflexion und künstlerischer Anschauung. — Überwindung der Widersprüche. — Zeit der Ruhe und Reife.

I. Probleme der Erkenntnis. Wissen und Glauben 14

Der Zweifel als Ausgangspunkt der Erkenntnis. — Subjektiver Idealismus. — Selbsterkenntnis. — Wert des begrifflichen Denkens. — Der Irrtum. — Das Unbewußte. — Bewußtes und Unbewußtes im Leben. — Glauben. — Verhältnis von Glauben und Wissen.

II. Metaphysische Grundüberzeugungen 26

Zweifache Wurzel von Hebbels metaphysischen Ansichten. — Entwickelung des Naturpantheismus nach den Gedichten der Frühzeit. — Verhältnis zu Schelling. — Der Dualismus der Erscheinungswelt. — Wesen der Individualität. — Das Unbewußte als Offenbarung des Universellen. — Verhältnis von Individuum und Universum. — Entstehung, Sinn und Zweck der Individualisierung. — Metaphysische und empirische Periode bei Hebbel.

III. Leib und Seele 43

Der Körper als Kerker der Seele. — Monistische Regungen. — Bekenntnis zum Spiritualismus. — Wider den Materialismus. — Wechselwirkung zwischen Leib und Seele. — Endgültiger Standpunkt.

IV. Fortdauer der Seele. 47

Gedanken an den Tod. — Idealistische Anschauung der Frühzeit. — Zweifel. — Unbewußte Fortdauer. — Persönliche Unsterblichkeit. — Fortleben vom sittlichen Gehalt der Persönlichkeit abhängig. — Seelenwanderung und Präexistenz. — Späterer Standpunkt.

V. Die Sprache. 55

Verhältnis von Sprache und Geist. — Allgemeines und Individuelles in der Sprache. — Unvollkommenheit der sprachlichen Bezeichnungen. — Poetische und logische Seite. — Entwickelung der Sprache. — Wert und Charakter einzelner Idiome.

Seite

VI. Die Natur 63
HEBBELS Naturanschauung und Naturdichtung. — Ethische Einfühlung. — Wandlungen in der Auffassung. — Die Natur als Äußerung einer einheitlichen Kraft. — Entfaltung dieser Kraft in einer Stufenleiter von Naturwesen. — Die Entwickelung der Natur. — Der Mensch als höchste Stufe und Fortsetzung des Schöpfungsaktes. — Der Wechsel der Stoffe und sein Sinn für das Weltgeschehen. — Ähnlichkeit mit FECHNER. — Naturwissenschaft und Naturerkenntnis. — HEBBELS Naturauffassung mit der GOETHES und SCHILLERS verglichen.

VII. Grundfragen der Ethik 79
Entwickelung der ethischen Ansichten. — Das Wesen der Sittlichkeit. — Individium und sittliche Idee. — Die Urschuld. — Der Egoismus und seine Überwindung. — Die Selbstkorrektur der Idee der Sittlichkeit. — Problem der Freiheit des Willens. — Der sittliche Fortschritt. — Vergleich mit SCHILLER und NIETZCHE. — Das Wesen des Schmerzes. — Schmerz und Lust. — Pessimismus und Optimismus. — Das Übel. — „Weltschmerz“ in HEBBELS Sinn. — Überwindung des Schmerzes. — Moralität und Dezenz. — Moralisches Gefühl. — Pietät. — Tugend. — Achtung vor der sittlichen Idee. — Kritik einzelner „Tugenden“. — Das Wesen der Sünde. — Folgen des Unsittlichen. — Der Selbstmord.

VIII. Das menschliche Leben 113
1. Sinn und Ziele des menschlichen Lebens 113
Das Leben ein Problem. — Die Enge und Weite des Lebens. — Die Überwindung des Eng-Individuellen. — Praktische Gestaltung des Lebens. — Ursprüngliche Anlage und äußere Umstände. — Das Ideal der Erkenntnis. — Das Ideal der Bildung. — Stufen des Bildungsganges. — Beurteilung von HEBBELS Lebensideal.
2. Freundschaft und Liebe. Mann und Weib 126
Idealer Begriff der Freundschaft und seine Verwirklichung im Leben. — Die verschiedenen Arten der Liebe. — Verhältnis des Weibes zum Manne. — Emanzipation in HEBBELS Sinn. — Die Frauengestalten in HEBBELS Dramen. — Der frühere ablehnende Standpunkt der Ehe gegenüber. — Die Ehe eine bürgerliche und physische Notwendigkeit.

IX. Geschichtliche Entwickelung der Menschheit 137
Geschichtsphilosophische Probleme. — Der Fortschritt in der Geschichte. — Die Geschichte als Kampf der Geister. — Notwendige Entwickelung. — Widerspruch gegen eine Geschichtskonstruktion. — Individuum und Masse. — Die Bedeutung des Individuums. — Wert der Geschichte als Wissenschaft. — Tragischer Charakter der Geschichte. — Charakter der Hauptepochen. — Die Gesellschaft. — Soziale Frage. — Kosmopolitismus. — Der Staat. — Politische Anschauungen.

X. Das höhere geistige Leben 159
1. Allgemeines 159

2. Religion. 162

Religiöse Entwickelung HEBBELS. — Offenbarung und Dogma. — Hochmut und Unduldsamkeit. — Verstandesmäßige Erklärung der religiösen Lehren. — Der Urgrund der Religion und die historischen Formen. — Ethischer Gehalt des Christentums. — Seine kulturelle Bedeutung. — Verhältnis von Heidentum und Christentum. — HEBBELS eigener religiöser Standpunkt. — Sein Pantheismus. — Theistische Vorstellungen. — Entwickelung Gottes. — Verhältnis zwischen Gott und Menschen. — Entwickelung des religiösen Sinnes. — Die zwei Seiten in HEBBELS ethisch-religiösem Ideal.

3. Philosophie. 179

Abneigung gegen die Philosophie. — Wert der philosophischen Erkenntnis. — Aufgabe der Philosophie. — Der Wechsel der Systeme. — Materialismus. — Aufklärung — ROUSSEAU. — KANT. — HAMANN. — PLATO. — SPINOZA. — SCHELLING. — HEGEL. — GÖRRES. — Mystizismus. — SCHOPENHAUER.

4. Kunst. 199

Stellung der Kunst zur Religion und Philosophie — Der Humor als Vorstufe zur Kunst. — Das Komische. — Das künstlerische Schaffen und die eigenartige Stellung des Künstlers unter den Menschen. — Das Wesen der künstlerischen Anschauung. — Form. — Schönheit. — Wirkung der Kunst. — Wert der einzelnen Künste. — Kunsthandwerk. — Baukunst. — Plastik. — Malerei. — Musik. — RICHARD WAGNER. — Dichtkunst. — Epik. — Lyrik. — Dramatik. — Tragik des endlichen Lebens. — Begriff der Tragik. — Pantragismus. — Die Tragödie als Darstellung des Wesens der Welt.

Einleitung.

Hebbels geistige Persönlichkeit.

Es gibt wohl wenig Dichterseelen, in deren geheimnisvolles Wesen uns ein so tiefer Blick vergönnt ist wie in die Friedrich Hebbels, aber auch wenige, in denen uns die Widersprüche mit solcher Härte entgegenprallen. Nicht eine „harmonische Persönlichkeit“ tritt uns in Hebbel entgegen, sondern ein Mensch, der die Widersprüche des Daseins in qualvollster Weise durchleben mußte. Außerordentlich schwere, niederdrückende Lebensumstände vereinigen sich bei ihm mit einer im höchsten Grade empfindlichen seelischen Verfassung. Dabei kennt er nicht die bloß praktische Stellungnahme dem Leben gegenüber; alles, in erster Linie sein eigenes Wesen, wird ihm zum Problem. Bei einer solchen Natur begegnet das Streben, das eigene Dasein zur Einheit der vollendeten Persönlichkeit zu erheben, unendlichen Schwierigkeiten. Mit der Kraft höchsten Bewußtseins hat Hebbel die Aufgabe, seine Persönlichkeit von innen heraus zu entwickeln, als sein Lebensziel erfaßt und sie allen inneren und äußeren Hindernissen zum Trotz in seiner Weise gelöst.

Wenn im folgenden versucht wird, die Grundlinien in Hebbels geistigem Wesen zu zeichnen, so geschieht das nicht mit der Absicht, ein erschöpfendes Bild von der tief angelegten Persönlichkeit des Dichters zu entwerfen, sondern nur um die vorläufige psychologische Grundlage zu gewinnen, auf der sich seine Weltanschauung aufbaute.

Vergegenwärtigt man sich das Bild Hebbels, wie es uns die Biographie zeigt, so treten vor allem zwei Grundzüge vor unseren Blick, in denen die Eigenart seines Wesens zu wurzeln scheint, das stark ausgeprägte Ich-Gefühl und die scharfe Gegensätzlichkeit innerhalb des Kreises seiner geistigen Anlagen und Triebe. Von diesen

beiden Seiten seiner Natur darf wohl die erstere, das kraftvolle Bewußtsein des eigenen Selbst, als besonders charakteristisch für HEBBELS ursprüngliche Eigenart angesehen werden. Denn innere Gegensätze und Reibungen bleiben keiner reich angelegten Persönlichkeit erspart, ja sie sind die Vorbedingungen für eine hohe, umfassende Geistesentwickelung. Das zeigt deutlich GOETHES Lebensgang. Die biegsame, fast weiblich weiche Natur des jungen GOETHE fand unter dem Einfluß äußerer glättender Lebensverhältnisse leicht einen Ausgleich der drängenden Widersprüche seines Innenlebens und erreichte immer wieder einen Ruhepunkt, von dem aus der zurückgelegte Pfad trotz aller Quer- und Irrwege zweckmäßig und gut erschien. Wenn für HEBBEL der innere Kampf um so viel schwerer war, wenn sich die schrillen Dissonanzen bei ihm erst so spät in reinere Harmonien auflösten, so hatte das seinen Grund nicht allein in seiner mißlichen Lebenslage, sondern auch vor allem darin, daß in seiner harten, fast reckenhaften Natur alles Widerstrebende mit so ungeheuerer Gewalt aufeinanderstieß.

Das Ich-Gefühl des Dichters erstarkte früh an dem Bewußtsein ungewöhnlicher geistiger Kraft. Eine gewisse Härte und Abgeschlossenheit gehört zum Volkscharakter der Dithmarschen; sie war auch das Erbteil, das der junge HEBBEL von seinem Vater erhielt. Er bezeichnete selbst später das „trotzig gestaltenkühne Dithmarsche Element“ als wesentlichen Faktor seiner Poesie. Bei dem jungen Dichter kam noch die verschärfende Macht des Gegensatzes hinzu. Als das Gefühl geistiger Überlegenheit und dichterischer Begabung frühzeitig in ihm dämmerte, mußte ihm die trübe, niederdrückende und enge Umgebung in Wesselburen als eine feindliche Welt erscheinen, die ihm und seinem Streben fremd und verständnislos gegenüberstand. Dieser Gegensatz zwischen einer unfreundlichen Außenwelt und dem selbstbewußten Ich verdüsterte sein Leben schon in einem Alter, wo sonst der jugendliche Mensch mit starkem Vertrauen und hellem Blick in die Welt schaut.

So entstand bei HEBBEL bald jene kraftvolle, aber starre Abgeschlossenheit und Konzentration des Geistes, aus der sich einige der wichtigsten Züge seiner Persönlichkeit unmittelbar ergaben: die starke Entwickelung seines Innenlebens, die bewußte Vertiefung in die eigenen seelischen Vorgänge und das oft hartnäckige Widerstreben gegen äußere Einflüsse, das sich im Verkehr mit anderen Menschen als Schroffheit äußerte.

Die ungewöhnliche Entwickelung seines Innenlebens zeigt sich

zunächst darin, daß die Reflexion, die sich in jugendlichem Alter gern an die bunte Mannigfaltigkeit der Außendinge hält, bei Hebbel gewissermaßen nach innen schlägt und unter Einwirkung ungünstiger Lebensumstände zu einer peinigenden Seelenanalyse wird. „Ich habe zu viel mit meiner inneren Entwickelung zu tun und bin zu unruhig und unklar, als daß ich mein äußeres Leben zum Gegenstande meiner Betrachtung machen könnte," schreibt der Fünfundzwanzigjährige. Seine Selbstbeobachtung ist, besonders in den früheren Jahren, gleich weit entfernt von der kühlen Betrachtung des Psychologen wie von der künstlerisch genießenden Auffassung des Innenlebens, in der romantische Geister schwelgen. Mit einer außerordentlich schnell entwickelten geistigen Reife, die sich in tiefsinnigen metaphysischen Gedanken offenbart, verbindet sich bei ihm das Gefühl innerer Leere und Haltlosigkeit, das quälende Bewußtsein, daß zwischen seinen einzelnen geistigen Fähigkeiten ein heilloses Mißverhältnis bestehe. Er empfindet, daß, wie ihm die sichere Stellung der Außenwelt, insbesondere der Gesellschaft gegenüber fehlt, so auch sein inneres Leben des festen Mittelpunktes entbehrt. „Ich muß glauben, daß es in meiner Natur an Verhältnis fehlt, daß sie nur so aufs Ungefähre hin zusammengezimmert ist, ein rohes Durcheinander von Maschine, das klippt und klappt, ohne Zweck und Ziel. Wenigstens weiß ich mir dies Sauersüße, das darin liegt, wenn ich mich einmal als Individualität empfinde, nicht anders zu erklären" (T. I, 444). Noch 1843 schreibt er an Elise Lensing: „Was bin ich für ein Mensch! Die stille friedliche Muschel, in der ich die Brandung nur von fern höre, ist mir zu eng, und das Meer mit seinem gewaltigen Wogenschlag ist mir zu weit" (Paris 16. September 1843). Die innere Unausgeglichenheit wird um so peinlicher empfunden, als ein starker Antrieb zum Schaffen zeitweise keine Möglichkeit findet, sich in dichterischen Taten auszuleben. 1834 faßt er sein Wesen in dem einen Worte „Willen" zusammen: „Willen, denn dieser, da er ernst und heilig ist, setzt alles voraus." Aber der Wille vermag nicht zur befreienden Tat überzugehen und erzeugt so innere Spannung. Dazu kommt oft eine verzehrende sinnliche Leidenschaft, deren Befriedigung zwar nicht mit einem starken, religiös gestützten moralischen Gefühl in Widerstreit geriet, aber durch ihre Unvereinbarkeit mit dem höheren Streben seines Geistes in seinem Inneren Verwirrung und Unruhe zur Folge haben mußte.

Unter dem Einfluß mangelhafter Ernährung und körperlicher Leiden entsteht eine große Reizbarkeit, die Hebbel oft als das größte

Unglück seines Lebens bezeichnet hat. „Es steckt eine Hölle von Reizbarkeit und Empfindlichkeit in mir (Ergebnis meines früheren Lebens, wofür, wie in so manchen Punkten, das jetzige bezahlen muß)" (T. I, 393). Noch 1843 klagt er darüber, daß er seiner Empfindlichkeit, die beständig zunehme, durch seinen Verstand nicht Herr werden könne. Geringe Anlässe, deren Nichtigkeit er selbst vollkommen einsieht, bereiten ihm den größten Ärger; aber er unterläßt es, den Gegenstand seines Ärgers zu entfernen, wo es sehr leicht möglich gewesen wäre. Dies ist jedoch keine Willensschwäche. Vielmehr hat er in seiner Absonderung von den Menschen fast verlernt nach außen zu handeln. Sein ganzes Wirken schlägt nach innen in grübelnde Reflexion und Gefühlswirkung um (T. II, 2958). Dann wieder wundert er sich, daß er trotz solcher Empfindlichkeit nach dem Tode seines Söhnchens sehr schnell Beruhigung findet (T. II, 2960). Wie furchtbar manchmal die innere Qual war, fühlt man beim Lesen folgender Tagebuchstelle: „O, wie oft fleh' ich aus tiefster Seele: o Gott, warum bin ich wie ich bin! das Entsetzlichste!" (T. I, 582). Wie Golo treibt er „das Belauschen der Zwiespältigkeit unserer Natur" bis zum äußersten. Das Grübeln wird zu unerträglicher Selbstpeinigung. „Wirklich, wenn ich zuweilen (und dies tu' ich seit einiger Zeit nicht eben sparsam) über mich selbst nachdenke, so kommt mich das Grauen an, weil meine Natur, in der leider der Augenblick diktatorisch gebietet, so entsetzlich für jene Art des Unglücks, das man zum Teil auf seine eigene Rechnung setzen muß, inkliniert." (An El. Lensing, 17. Januar 1837.) Es bildet sich bei ihm die Gewohnheit, häßliche Vorstellungen absichtlich hervorzurufen. Dunkle, eiskalte Gedanken bemächtigen sich seiner Seele. Eine wild ausschweifende Phantasie malt ihm gräßliche, unmögliche Situationen aus und stellt ihn vor die bange Frage, ob sich ein so furchtbarer Zwiespalt wohl lösen könne? Das aufgeregte Traumleben, dem er vermöge seiner mystischen Neigungen ganz besondere Bedeutung zuschreibt, wühlt die Einbildungskraft immer von neuem auf. Dazu kommt noch der Zweifel an seiner dichterischen Begabung. In einem Briefe, in dem er solchem Zweifel Ausdruck gegeben hat, heißt es: „Ach, der Mensch, der über sich selbst eine Viertelstunde nachdenken kann, ohne verrückt zu werden, ist eine Null." Er fühlt im tiefsten Grunde seiner selbst etwas Unheimliches, seinem besseren Wesen Fremdes, Keime gefährlicher Gedanken und Leidenschaften, die nur in Augenblicken schärfster Selbstbesinnung zum Bewußtsein drängen, ihn dann aber in Schrecken über sein eigenes Wesen versetzen. Die

religiösen Wahrheiten des Christentums sind früh beiseite geschoben; aber der Platz, den sie einnahmen, ist leer geblieben. Bald steigen zwar Gedanken an eine innere Würde und hohe geistige Bestimmung des Menschen, an den Zusammenhang des Einzelnen mit dem All und an die einzigartige, weltbedeutende Aufgabe des Dichters in ihm auf; ja das eigene Geistesleben erscheint dem Vierundzwanzigjährigen so bedeutsam, daß er die „Symbolisierung seines Inneren" als seine Lebensaufgabe bezeichnet (T. I, 747). Aber solche Gedanken finden zunächst in ihm noch keinen ruhenden Stützpunkt: es gärt noch alles in seinem Innern.

Charakteristisch ist nun für Hebbel, daß er die quälenden Widersprüche seines eigenen Daseins nicht als rein persönliche empfindet, sondern in ihnen einen allgemeinen Zwiespalt der Welt zu erleben glaubt. „Ich habe leider das Unglück, daß ich alle diese Widersprüche — er hatte von den Mißklängen in Byrons Leben gesprochen — viel tiefer empfinde als andere Menschen. Tausende, die ebenso gut wissen wie ich, daß sie geboren sind und sterben müssen, kümmern sich gar nicht um den Punkt, um den der tiefsinnige Spaß des Daseins sich dreht. Wie sind sie zu beneiden!" (An Charlotte Rousseau, 27. Juli 1841.) Hebbel fühlte die Schmerzen der Menschen als seine eigenen. Die ganze Schwere des Lebens, die der Mensch im Glück vergißt, und die er im Unglück als sein persönliches Leid auffaßt, lastete fast beständig auf der Seele des jungen Dichters. Er brach nicht unter ihr zusammen, sondern suchte sie durch die Kraft eindringender Erkenntnis sich erträglicher zu machen. Aber in demselben Maße, wie er der inneren Schmerzen auf solche Weise Herr zu werden sich bemühte, wuchsen jene Widersprüche doch auch in furchtbarer Deutlichkeit vor seinem inneren Blicke, so daß er, wie schon erwähnt, vor einer Selbstanalyse geradezu zurückschauderte.

Mit Zeiten tiefster Verzweiflung und Niedergeschlagenheit wechselten Stunden höchster innerer Befriedigung. Dann dämmerte in Hebbel das Bewußtsein, daß sein Glück aus derselben Quelle entspringen müsse wie sein Leiden. „Für das, was den Menschen Glück heißt, hab' ich niemals viel Sinn gehabt und verliere ihn mehr und mehr; dafür gibt es einzelne Stunden, die mich mit einem überschwenglichen Reichtum innerer Fülle überschütten; dann löst sich mir irgend ein Rätsel, ich fühle mich selbst in meiner Würde und meiner Kraft, ich erkenne, daß meine größten Schmerzen nur die Geburtswehen meiner höchsten Genüsse sind .... Ich lebe (dies ist bei mir seit einem Jahre kein leeres Wort mehr) schon im Welt-

all, und je inniger ich von der Nichtigkeit alles irdischen Treibens (nur nicht im sog. christlichen Sinn) überzeugt werde, je mehr freue ich mich, daß es mir gestattet wird, von einem Grad zum andern nicht, nach dem allgemeinen Schicksal, hinüberzukriechen, sondern hinüberzuspringen." So schrieb Hebbel am 12. Mai 1837 an Elise, und in diesen Zeilen offenbart sich das stolze Bewußtsein inneren Reichtums und geistiger Überlegenheit, vor allem auch die tiefe Selbsterkenntnis, daß seine Persönlichkeit aus dem Leiden hervorkeimen mußte. Er fühlte, daß sich in ihm eine selbständige Geisteswelt entwickelte, die grundverschieden war von derjenigen der meisten übrigen Menschen. „Wie ich mich in die Gedanken, d. h. in die innere Erscheinungswelt stürze, denn Gedanken sind auch Erscheinungen, Formen, die ebenso entstehen und eben das bedeuten, was Sterne, Muscheln, Blumen, so stürzen sich andere in die äußere, denn der Mensch kann nicht mit sich allein sein, d. h. er kann nicht leer und tot sein, und aller Unterschied zwischen den Geistern beruht darauf, ob sie den Gegensatz in sich selbst hervorrufen können, oder ihn draußen aufsuchen müssen" (T. II, 3047).

In mehreren der angeführten Stellen ist eine weitere Eigentümlichkeit von Hebbels Geist angedeutet, das sog. kosmische Gefühl. Nachdem er sich in sein eigenes Selbst zurückgezogen hat, findet er darin die Widersprüche des Weltalls wieder — oder auch: er steigert sein individuelles Geistesleben und findet es in tiefstem Zusammenhange mit dem Universum. Ausdrücklich sagt er: „Ich lebe schon im Weltall." Von dieser „spekulativen Sehnsucht", wie Mörike in bezug auf des Dichters Sonette sagt, wird an späterer Stelle die Rede sein.

Mit dem starken Innenleben hängt ferner die außerordentlich frühe geistige Reife Hebbels zusammen. Es wäre falsch, ihm die allmähliche Entwickelung abzusprechen. Aber seine metaphysischen und ästhetischen Grundideen stehen sehr früh fest; sie erscheinen unvermittelt, wie ja auch seine spätere Entwickelung und sein Schaffen überhaupt den Eindruck des Sprunghaften machen. „Ich habe seit meinem zweiundzwanzigsten Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen: Alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt oder bestritten worden." (An Arnold Ruge, 15. September 1852.) Hebbel glaubt, die Ursache für dieses starre Festhalten der einmal ergriffenen Vorstellungskreise liege in der Einsamkeit seines Lebens.

Sicherlich ist Einsamkeit der Vertiefung der Persönlichkeit günstig; sie führt nach TAINES Ausspruch zur Metaphysik, zum Höchsten. Aber sie hat auch ihre bedenklichen Folgen, insofern der Mensch nun einmal darauf angewiesen ist, in und mit der Gesellschaft zu leben. Bei HEBBEL steigert sich die Einsamkeit zur Abschließung gegen äußere Eindrücke aller Art. HEBBEL ist der echte Dithmarsche, hart, eckig, unter Umständen starrköpfig. Die schnelle, freudige Hingabe an den Nächsten, die Innigkeit des Gefühls für Menschen- und Naturleben fehlt ihm. Nach seinem eigenen Geständnis sah er von Jugend auf in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer nur Symbole der Natur und Geschichte. Für eine solche Anschauungsweise ist offenbar die individuelle Gestaltung des Einzelwesens von geringem Interesse. Nicht ganz mit Unrecht schrieb ein Bekannter an HEBBEL: „Es fehlt Ihnen vor allem am Prinzip der Liebe.“ Man würde diese Worte indes mißverstehen, wenn man damit HEBBEL das Gefühl der Liebe absprechen wollte. Es finden sich in seinem Leben zahlreiche Züge opferwilliger, hilfsbereiter Freundschaft und wirklicher Herzensgüte. Wie sein Siegfried in den Nibelungen vereinigte er reckenhaften Trotz mit einem kindlich reichen Gemüt. Als Grundcharakterzug bleibt trotzdem jenes herbe Sich-Abschließen bestehen. Unter Umständen verharrt er in einem unangenehmen Zustand, selbst wenn er leicht zu ändern wäre. Bezeichnend dafür ist eine Stelle in einem Briefe an Rötscher (5. Juni 1851). HEBBEL bleibt längere Zeit in einem Hotel, obwohl es ihm dort sehr wenig behagt. „Aber es gibt Leute,“ so schreibt er, „die selbst einen Schornstein nicht wieder verlassen, wenn ihnen der Zufall einen solchen beim ersten Entree als Quartier anweist, und zu denen gehöre ich; es ist mir absolut unmöglich, in Dingen, die nicht Kopf und Kragen angehen, einen Entschluß zu fassen. Darum ist mir der Beistand meiner Freunde doppelt und dreifach nötig, und sie tun wohl, zuweilen die Reitpeitsche bei mir anzuwenden, wie bei jenem Esel in Italien, der sich mit aus dem Halse hängender Zunge drei Schritte vom Brunnen in der glühenden Mittagshitze unerquickt niederlegen wollte.“ So lebhaft und reizbar HEBBELS Seelenleben auch war, so folgt es doch nur widerstrebend den wechselnden Anregungen, die ihm die Außenwelt bietet. Es ist bekannt, einen wie geringen Eindruck Italien auf ihn macht. In dem Lande, das andere junge Künstler in einen Taumel von Begeisterung versetzt, kommen HEBBEL die seltsamen, schauerlichen Ideen zum Moloch und zum Trauerspiel von Sizilien. Statt sich dem

sinnlichen Genusse der Schönheit hinzugeben, wühlt er in seinem Innern nach metaphysischen Gedanken und sieht in Neapel nur soziale Probleme.

Im Verkehr mit Unbekannten ist Hebbel nach eigener Äußerung so verschlossen „wie eine indische Pagode“. Hat er jedoch einmal einen Gesinnungsgenossen entdeckt, so gibt er sich ihm rückhaltlos hin, verlangt dafür aber auch von jenem völlige Unterwerfung unter seinen Verstand und Willen. „Ich verzehre Menschen“, lautet ein bezeichnender Ausspruch. Er hatte eben in sich das Bewußtsein einer so machtvollen und überragenden Persönlichkeit, daß ihm die bedingungslose Unterordnung des anderen als etwas ganz Selbstverständliches erschien. Wie übertrieben seine Ansicht von der Wirkungskraft seines eigenen Wesens war, geht aus einer Bemerkung Kuhs (II, 463) hervor: Hebbel habe es sich zugetraut, „ein Menschenwesen, das er beseitigen wolle, durch die bloße Konzentration des Willens aus der Welt hinauszudrängen“. Die Bekanntschaft und Freundschaft mit gleichgesinnten Männern benutzt er nicht zu gegenseitigem Gedankenaustausch, wobei jeder zugleich der Gebende und der Empfangende ist; oft dienen ihm die Personen nur als Statisten, die seine Erörterungen anzuhören haben. Denn die gewaltige Masse von Ideen und Ansichten, die sich durch den beständig flutenden Strom seines Gedankenlebens aufgestaut hat, bricht plötzlich hervor, wenn einmal Gelegenheit dazu geboten ist — wobei er sich offenbar wenig darum kümmert, ob man ihn versteht oder nicht. In ähnlicher Weise benutzt er den Briefwechsel. Elise Lensing erhält seitenlange Erörterungen nicht allein über seine Entwickelung, seine augenblicklichen Zustände, sondern auch über metaphysische Fragen der verwickeltsten Art. Überhaupt scheint er sich vielfach den Menschen gegenüber mehr beobachtend, reflektierend zu verhalten, anstatt sich mit inniger Anteilnahme in ihr Geschick zu versetzen. In dem autographischen Brief an Arnold Ruge (1852) sagt er, er fasse die Menschen so auf wie die Charaktere eines Dramas.

Der abweisende Standpunkt, den er der Außenwelt gegenüber einnimmt, zeigt sich auch darin, daß er jeden Kompromiß oder, wie er sagt, alle „halben Verhältnisse“ ablehnt. „Ich habe seit Jahren das Prinzip, keine halben Verhältnisse in meinem Leben zu dulden.... So wie es mir vorkommt, daß ein Verhältnis nicht mehr aus dem Vollen geht, ziehe ich mich von jedermann zurück. Dies ist kein Egoismus, denn Menschen können nur in ihrer Totalität für einander Bedeutung haben.“ (An Hermann Hettner, 25. Februar 1846.) Daß

Menschen mit entgegengesetzten Geistesrichtungen sich nähern und trotz aller Verschiedenheit durch gegenseitige Ergänzung zu innerster Seelenverwandtschaft gelangen können, wie das Beispiel Goethes und Schillers zeigt, dafür fehlte Hebbel das Verständnis, eben weil ihm ein williges Eingehen auf die Individualität des anderen fremd war. Er lehnt es sogar ab, mit vermittelnden Charakteren, „Grenzmenschen, die in der Mitte zweier Welten stehen", in ein näheres Verhältnis zu treten, da er Widerwillen gegen alle Halbheit habe. (An Elise, 3. September 1836.) Als ein „halbes" Verhältnis bezeichnet er auch seine Beziehung zu Elise Lensing kurz vor der Lösung. „Alles Unwahre, Fundamentlose muß einmal ein Ende nehmen, und so auch diese Verbindung ohne Liebe." (Brief vom 25. Februar 1846.)

Daß Hebbel bei solchen Ansichten dem gesellschaftlichen Leben in seinen gewöhnlichen, oberflächlichen Formen durchaus abhold war, ist nicht zu verwundern. In früheren Jahren war es ihm wegen seiner Ungeschicklichkeit sehr peinlich, in größerer Gesellschaft zu erscheinen. Aber auch später, als er solche Scheu ganz überwunden hatte, machte er aus seiner Abneigung kein Hehl. Bei Gelegenheit einer Abendgesellschaft, in der er zum ersten Male als Ballvater erscheint, schreibt er: „Es ist unerträglich sich zehnmal hintereinander mit Pathos versichern zu lassen, daß zweimal zwei vier sind, und vierundzwanzig Buchstaben im deutschen Alphabet stehen, und doch ist das der letzte Sinn aller gesellschaftlichen Phrasen, die kaum die äußerste Oberfläche der Dinge berühren. Wie sehne ich mich oft, wenn ich standhalten muß, nach einem Schuster, der die Abenteuer seiner Wanderschaft erzählt!" Hebbel gesteht ein, daß die Damen ihn an jenem Abend gewiß äußerst unliebenswürdig gefunden hätten, da er hartnäckig geschwiegen habe (T. IV, 6081).

Zu den Widersprüchen, unter denen Hebbel als Mensch zu leiden hatte, gesellen sich solche, die seine künstlerische Natur im engeren Sinne betreffen. In der Jugend und der Entwickelungszeit bilden Leben und Dichten für ihn keine glückliche Einheit. Für die kleinen und großen Bedrängnisse seines Lebens findet er in seinen Dichtungen nur selten Worte und daher auch wenig Erleichterung. In einem Briefe an Charlotte Rousseau (29. Dezember 1838) schreibt er: „In mir steht der Dichter zum Menschen in einem ganz seltsamen Verhältnis. Für Schmerzen, die mich nichts angehen, find ich leicht das erlösende Wort; was mir aber selbst mit überwältigender Gewalt die ganze Seele erfüllt, das wird mir entweder nie oder doch erst spät und zu spät zur Poesie". Dazu kommt ein weiterer

Gegensatz. In seinem Geiste streitet eine tiefe Neigung zum Mystischen, zum Helldunkel des Gefühls mit dem Drange, scharf und vorurteilslos bis auf den Grund der Dinge zu sehen, und dieser innere Zwiespalt wird ihm als Dichter verhängnisvoll. Der Dichter sucht die Welt der Erscheinungen durch künstlerische Anschauung zu erfassen und die mannigfachen konkreten Gestaltungen des Lebens zur Darstellung zu bringen. So spricht er den ideellen Gehalt und abstrakten Gedanken nicht unmittelbar aus, sondern nur durch das Mittel der sinnlichen Erscheinung. Der Denker hingegen strebt danach, Sinn und Wesen des Daseins in der Form der abstrakten, allgemeinen Idee zu begreifen. Er blickt durch die sinnliche Erscheinungswelt hindurch, die ihm den Kern Lebens verhüllt. Die Vereinigung beider Betrachtungsweisen, der philosophischen und der poetischen, ist möglich. Platos Philosophie war zugleich Dichtung, und in einzelnen Werken Goethes ist der Gedanke zu reinster künstlerischer Form gelangt. Während sich aber bei den meisten Dichtern der Ideengehalt unbewußt und gleichzeitig mit der künstlerischen Anschauung als ihr immanent einstellt, schwebte Hebbel von früh auf als Ideal eine Dichtung vor, deren eigentlicher Zweck die Enthüllung des Rätsels der Welt sei. Er geht also nicht wie etwa Goethe naiv von der Erscheinung aus, um durch innere Entwickelung von selbst auf den ideellen Gehalt, welcher der Erscheinung zugrunde liegt, geführt zu werden; sondern auch hier steht der starre Widerspruch vor ihm: sinnliche Erscheinungswelt als Mittel künstlicher Gestaltung, und Idee als letztes Ziel dichterischen Schauens. Wohl bei keinem Dichter war eben die Neigung zu philosophischem Denken von Jugend auf so stark entwickelt wie bei Hebbel. Dichtung im wahren Sinne war ihm nur diejenige, die einen metaphysischen Kern hat. Was bei anderen Dichtern sich auf der Höhe des Genius als dessen reifste Frucht einstellt, war ihm von Anfang an bewußtes Ziel, das er mit hartnäckiger Einseitigkeit verfolgte. Und darin lag wieder eine Quelle innerer Widersprüche und Qualen. „Wüßte ich nicht so schrecklich genau, was die Dichtkunst an sich ist, so würde ich als Dichter viel weiter kommen“ (T. III, 3997). In fast allen Dichtungen Hebbels, in den Dramen sowohl wie den lyrischen Gedichten sind die äußeren Geschehnisse nur Symbole für einen inneren, ideellen Vorgang, und in vielen seiner Werke sind beide Seiten, sinnliche Erscheinung und Idee, nicht zu vollkommener Einheit verschmolzen.

Es ist begreiflich, daß Hebbel bei seiner Neigung zur Reflexion und der großen Schärfe seines Verstandes den Wunsch hat, sich

auch in wissenschaftlicher Form über die Probleme auszusprechen, die ihn unausgesetzt beschäftigen. Aber wie ihn als Dichter oft die Reflexion hemmt, so wird es ihm in der theoretischen Erörterung schwer, einen verwickelten Gedankeninhalt in diskursiven, logischen Reihen darzulegen. Es strömt ihm der Stoff so reichlich zu, daß er ihn nicht in eine klare, einfache Form zu bringen vermag. Allerdings hat auch Hegels Stil zeitweise ungünstig auf ihn gewirkt. „Es wird mir immer klarer,“ schreibt er 1838, „daß das Denken nicht, wie ich früher glaubte, eine allgemeine Gabe ist, sondern ein ganz besonderes Talent. Ich selbst besitze dies Talent nicht, aber ich besitze die Ahnung desselben, und daher kommt es, daß ich mir nie zu genügen vermag, wenn ich einen Aufsatz schreibe. Ich will gehen und kann bloß springen; ich will alles aufs Bestimmte, Zusammenhängende, Gegliederte zurückführen und kann nur stückweise den Schleier zerreißen, der das Wahre verhüllt“ (T. I, 1348). In einem Briefe (an Elise, 27. Februar 1843) klagt er: „Das ist mein Unglück, daß ich von keinem Gegenstand reden kann, ohne mich in ein Gewirr von Gedanken und Bildern zu verlieren.“

So zeigt sich Hebbels Leben während der Sturm- und Drangjahre, deren Bild uns in den bisherigen Erörterungen durchweg vor Augen schwebte, von Gegensätzen aller Art zerrissen. Von den wenigen Stunden abgesehen, in denen dichterische Begeisterung ihn die Last seines Daseins vergessen ließ, kam er fast niemals über das Bewußtsein hinweg, daß sein Leben weit hinter den Anforderungen zurückbleibe, die er vermöge seiner geistigen Beanlagung und seines Könnens daran stellen dürfe, ja stellen müsse. So gedachte der Dichter der Zeit seiner Jugend und Entwickelung lange mit den bittersten Empfindungen. Die Ansicht, die er 1838 ins Tagebuch schrieb, daß sein eigenstes Wesen vielleicht durch die äußersten Hemmnisse wie durch ein Gift entstellt sei, hat er auch später noch festgehalten, als es lichter und ruhiger in ihm geworden war.

Bei seiner scharfen Selbstbeobachtung wußte Hebbel sehr wohl, daß eine Hauptursache seines Unglücks das stete Wühlen in seinen eigenen seelischen Zuständen sei. Die Neigung hierzu war aber schwer zu überwinden, solange das äußere Leben ihm in so unfreundlicher Gestalt erschien. Zeigte sich ihm aber nur der geringste Hoffnungsschimmer auf eine Besserung seiner materiellen Lage, dann erkannte er deutlich, daß es nun Hauptaufgabe seines Strebens sein müsse, die dunkeln Mächte seines Innern zu überwinden und sich mehr der Welt anzuschließen. So spricht er 1843, als er in Kopen-

hagen Aussicht auf ein Reisestipendium hatte, von einer Ruhepause seines Innenlebens und von einer scharfen Selbstprüfung, die er vorgenommen habe, und fügt hinzu: „Ich muß der Welt ein viel größeres Recht einräumen wie zuvor, und das in einem Augenblick, wo ich ihr lieber fluchen als mich ihr beugen möchte“ (T. II, 2639). Im folgenden Jahre heißt es: „Ich habe Organe für die Welt und bedarf der Welt; ich wäre, das weiß ich gewiß, bei einer freundlicheren Jugend ein ganz anderer geworden, und da sich die Grundfäden der Genesis nun einmal nicht mehr abändern lassen, so habe ich wenigstens für einen möglichst bunten und mannigfachen Einschlag zu sorgen, damit sich nicht alles in Nacht und Nebel verliert.“ Die Worte „Nacht und Nebel“ beziehen sich offenbar auf ein rein innerliches Leben der Reflexion. Hebbel will also das Versäumte nachholen; er will in der äußeren Welt leben und ihre mannigfaltigen Bilder und Ereignisse auf sich wirken lassen, um dem auf die Dauer gleichförmigen Leben im Ideellen die heitere Farbigkeit der Erscheinungswelt hinzuzufügen. Eine bedeutungsvolle Wandlung vom metaphysischen zum empirischen Standpunkt bereitet sich in diesen Jahren (1843 bis 1845) unter dem Einflusse wechselnder Reiseerlebnisse vor, um dann in Wien zu vollem Durchbruch zu gelangen. Der schneidende Gegensatz zwischen einem trüben äußeren Geschick und dem Reichtum seines Geistes wird allmählich überwunden. Und so legt sich auch der Sturm in seinem Innern. „Ich trenne mich mehr und mehr von meiner allerdings finsteren Vergangenheit los,“ schreibt er 1844 von Paris (14. Juni), „ich überzeuge mich mehr und mehr von dem hohen und einzigen Werte des Lebens und von der Kraft des Menschen, seine Befriedigung darin zu finden.“ Allerdings gibt dieses Geständnis damals noch nicht seine feste Überzeugung wieder, sondern ist nur die „Färbung eines Momentes“: „ich will also gleich hinzufügen, daß meine größere Ruhe nicht daher rührt, weil ich nun die fürchterlichen Rätsel, die das Dasein aufgibt, besser zu lösen weiß als früher, sondern nur daher, weil ich jetzt besser verstehe, sie mir aus dem Sinne zu schlagen.“ Was hier nur als vorübergehende Stimmung erscheint, wurde später zu dauerndem Zustande. Aber der bittere Tropfen der Entsagung blieb dem wachsenden Gefühle seines Glückes beigemischt. „Ich kam nur durch Resignation zum Frieden, ich lernte meinen Sarg nach und nach als Bett betrachten, begnügte mich aber allerdings darin zu schlafen und brachte mich nicht um, obgleich man mir Gift und Dolch mit hineingegeben hatte.“ Aber das größere Gleichgewicht

seines Lebens ließ ihm all jene Widersprüche, mit denen er gerungen hatte, weniger fühlbar erscheinen. Auch hatte er früh gelernt, von der Welt nicht zu viel zu erwarten und wahre Befriedigung nur in seinem Inneren und vor allem in dichterischem Schaffen zu suchen. „Mein Streben geht zu sehr ins Unermeßliche, als daß ich die Empfänglichkeit für das, was man auf Erden Glück nennt, behalten haben könnte. Mir genügt die Fülle der Kraft, die sich durch alle Adern meines Ichs ergießt; meine innere Seligkeit entspringt aus dem stolzen Bewußtsein, daß sich verwirklicht hat, was ich niemals hoffen durfte, daß mir das Vortreffliche nicht allein als zündende Idee in der Seele aufgeht, sondern daß ich es auch in mannigfachen schönen Formen gestalten kann; dieser Seligkeit kann kein äußerer Erfolg etwas hinzutun" (17. September 1838). Da nun auch dieser äußere Erfolg nicht ganz ausbleibt, so entsteht allmählich ein Gefühl stillen Glückes, das sich bescheidet und in künstlerischer Tätigkeit höchstes Ziel und höchsten Genuß erblickt. Die abweisende Haltung der Welt gegenüber verliert sich nicht ganz, macht aber mehr und mehr einer gelassenen Duldung Platz. Sogar in seinem Entwickelungsgang, den er früher für alles Leid verantwortlich gemacht hatte, entdeckt er nun gute Seiten. „Eine solche Abgeschlossenheit von der ganzen Welt (wie in Dithmarschen) hat, so schwer sie auch zu ertragen ist, nichtsdestoweniger auch ihre Vorteile, und wahrlich, ich möchte jetzt, wo ich die Dressieranstalten des Staates aus eigener Anschauung kenne, meinen einsamen und allerdings etwas mühseligen Entwickelungsgang nicht mit dem gewöhnlichen vertauschen. Es schadet an und für sich nichts, wenn die Säfte in der Wurzel ziemlich lange zurückgehalten werden; das gibt hinterher einen nur um so kräftigeren Schuß .... Ich bin der Meinung, daß nichts den ursprünglichen Kern, den man mir zugesteht, so zusammengehalten hat, als jene Einsamkeit, weiß es aber freilich auch zu würdigen, daß sie zur rechten Zeit ein Ende nahm, und daß es mir vergönnt ward, den Inhalt der Welt in mich aufzunehmen, als der individuelle Mensch in mir seine feste, unzerstörbare Form ein für allemal gewonnen hatte. Daß mir dies gelang, hatte ich meinem Dichtertalent zu verdanken" (An Arnold Ruge, 1852). In diesen Zeilen deutet Hebbel sein Lebensideal an, dem er von früh auf zustrebte und das er durch alle Kämpfe behauptet hat: den wesentlichen Gehalt der Welt in sich aufzunehmen und durch geistige Tätigkeit in sich zu entwickeln und zu gestalten, zum Zwecke einer innerlichen Erweiterung und Vertiefung des Lebens. „Der einzige

Trost, der bleibt, ist der, daß man sich durch redliches Kämpfen und Ringen innerlich steigert.“ Verinnerlichung des Lebens könnte demnach in dieser vorläufigen Betrachtung als Hebbels Lebensideal hingestellt werden. Worin diese Verinnerlichung besteht, wird sich erst im Laufe der späteren Untersuchung ergeben.

Hebbel erlangte gegen Ende seines Lebens eine Ruhe und ein Gleichgewicht der Seele, wie er es früher kaum für möglich gehalten hätte. Sicherlich hat die leichte, heitere Atmosphäre Wiens, wie sehr er auch ihrem Einflusse widerstrebte, und vor allem seine Ehe mit Christine Enghaus sänftigend und mildernd auf sein Gemüt gewirkt. Sein Glück ruhte aber im Grunde auf Entsagung und Ergebung in das Notwendige. „Wirf weg, damit du nicht verlierst!“ — Diesen Grundsatz hatte er schon im Alter von dreiundzwanzig Jahren als die beste Lebensregel bezeichnet (T. I, 442). Und tatsächlich fragt es sich, ob es für den tief und ideal angelegten Menschen eine andere Quelle wirklichen, dauerhaften Glückes gibt; sagte doch sogar Goethe, dem das Leben so unendlich viel gab: „Alles ruft uns zu, daß wir entsagen sollen.“

In glücklichster Stimmung schreibt Hebbel am 9. September 1857: „Überhaupt kann man das Leben nicht einfach genug nehmen. Wenn ich das nicht zur rechten Zeit gelernt hätte, so wäre ich leicht einer der unglücklichsten Menschen; jetzt bin ich einer der glücklichsten. Ich fordere nichts weiter als einen schönen Tag, und bitte, wenn es schlecht ist, nur um einen Regenschirm.“ Und im folgenden Jahre bezeugt er, daß sein innerer Friede von Tag zu Tag wachse. Auf die grausam wilden Erschütterungen der Entwickelungsjahre war die Zeit selbstsicherer Reife und schließlich das still-heitere Idyll von Gmunden gefolgt. Sein inneres Glück aber beruhte, wie er erkannt hatte, letzten Grundes auf der Überzeugung, durch ein ursprüngliches Band mit dem Ewigen verknüpft zu sein.

I.

Probleme der Erkenntnis.

Wissen und Glauben.

Wenn das Problem von Wissen und Glauben an den Anfang unserer Untersuchung gestellt wird, so geschieht es nicht nur der systematischen Anordnung zuliebe, sondern vor allem deswegen, weil

gerade dieses Problem Hebbel in der früheren Zeit besonders beschäftigte, während es später mehr in den Hintergrund trat.

Die erste Entwicklung des Hebbelschen Geistes erschien uns als eine Zeit der heftigsten Kämpfe. In seinem Innern nagte der Zweifel an seiner dichterischen Begabung, ja an seiner höheren Befähigung überhaupt. Noch 1842 schreibt er in sein Tagebuch: „Ja, wenn es ein Kriterium gäbe! Ein höchstes, sicherstes! Daß wenigstens innerlich das Schwanken und Zweifeln aufhörte. Denn wenn man auch dem Maß seines Erkennens Genüge tut, wie ich mir das Zeugnis geben darf: wer bürgt für dies Maß selbst?“ (T. II, 2441). Dieser Zweifel bleibt nun nicht bei seinem eigenen persönlichen Interesse stehen, sondern erweitert sich zu dem Problem der Selbsterkenntnis und der Erkenntnis überhaupt.

Gibt es ein sicheres Wissen? und worin liegt seine Begründung? Das sind Fragen, die sich Hebbel oft gestellt hat. Trotz starker Zweifel ist er indessen nie zu wirklicher Skepsis gelangt. Grundlage und Wert des Erkennens sieht er in der subjektiven, individuellen Gestaltung des Geistes. Dieser Subjektivismus, der uns auf den verschiedensten Gebieten seiner Weltanschauung wieder begegnen wird, war begründet in seiner Persönlichkeit. Der Einsame, dem das Außenleben nichts als Hindernis und Schranke bot, griff in sein Inneres, um hier den unverwüstlichen Kern seines Wesens zu erfassen. Auf den ersten Seiten des Tagebuchs (1835) lesen wir von gewissen Grundbegriffen, „die der Seele angeboren sein müssen und die man ebensowenig wie das Wesen der Seele selbst definieren kann. Zu diesen Grundbegriffen gehören namentlich die Begriffe von Raum und Zeit“ (T. I, 80). Somit hätte Hebbel schon im Jahre 1835, wo er von Kant noch nichts wußte, die berühmte Lehre der Idealität von Raum und Zeit geahnt. Nun ist die Vermutung ausgesprochen worden[2], daß religiöse Vorstellungen wie Zeit- und Raumlosigkeit Gottes, Ewigkeit, Unendlichkeit, die in Hebbels frühesten Gedichten eine gewisse Rolle spielen, ihn auf den Gedanken gebracht haben, Raum und Zeit seien „angeborene Begriffe“. Das ist immerhin möglich, aber nicht wahrscheinlich; denn Hebbel spricht an jener Stelle mit keinem Worte von religiösen Begriffen, sondern nur von rein menschlichen; ja er deutet im Widerspruch mit sich selbst gleich im folgenden Satze sogar eine empirische Entstehung der Zeit- und Raumvorstellung aus der Wahrnehmung des körperlichen Wachsens an. Sein Denken war also jedenfalls noch sehr unklar. Dennoch ist es schwer zu glauben, daß Hebbel hier ganz aus sich selbst

Digitized by Google

schöpfte. Wahrscheinlich hat irgendeine mittelbare und zufällige Anregung stattgefunden, deren sich der Dichter beim Niederschreiben der Tagebuchstelle vielleicht selbst nicht voll bewußt war. Wie dem auch sei, bemerkenswert bleibt es immerhin, daß sich der Geist des jungen Mannes, dem jede philosophische Vorbildung fehlte, gerade diesem Problem zuwandte. Später fand er die vorher nur geahnte Lehre in Kants Schriften bestätigt. Daß er persönlich von der Idealität von Raum und Zeit überzeugt war, wird nahegelegt durch eine Äußerung aus dem Jahre 1863; da spricht er in Hinsicht auf Raum und Zeit von dem „gleißenden Scheinrealismus, der gar nicht existiert" (T. IV, 6086).

Zunächst verfolgte Hebbel den Gedanken in seiner Weise weiter. Vielleicht sind auch Ideen, ja möglicherweise die wertvollsten, die der Mensch in sich trägt, ihm angeboren. „Alles Erworbene hat nur auf die irdischen Kreise Bezug und Einfluß, nur das Angeborene reicht darüber hinaus" (T. I, 854). Hier klingt schon der Gedanke einer höheren geistigen Welt an, mit der der einzelne Mensch in Verbindung steht. Auch in viel späterer Zeit begegnen wir derselben Ansicht wieder: „Axiome sind dadurch, was sie sind, daß sie nicht überliefert zu werden brauchen, sondern in jedem Menschen ganz von selbst entstehen" (T. IV, 5633). So hat auch die erworbene Kenntnis ihren Wert in der besonderen Ausprägung, die sie durch das Individuum erhält. Das wahre Wissen wird uns nicht von außen gegeben und tritt nicht als etwas Fremdes an uns heran, sondern entsteht als individuelles Erzeugnis des Lebens, bei Gelegenheit einer äußeren Einwirkung. „Der Gedanke ist ein Produkt der Individualität" (T. I, 1636). „Es kann so wenig ein rein sachliches, nicht individuell modifiziertes Denken geben als es ein solches Dichten gibt" (T. II, 2374). „Man kann kein Blut in sich hineintrinken, sondern der Organismus muß sich das Blut selbst aus den Nahrungsmitteln bereiten. Ebensowenig kann man sich im höchsten Sinne fremde Erfahrungen aneignen, sondern man muß sie selbst machen" (T. II, 2992). „Ich habe mich mehr und mehr von der Wahrheit des . . . Prinzips, daß bei den Menschen nie von äußerer Erleuchtung, sondern nur von innerem Tagen die Rede sein könne, überzeugt; . . . man entdeckt nichts durch die Wissenschaft, sondern nur bei Gelegenheit der Wissenschaft; dies aber gibt der Wissenschaft noch Würde genug" (T. I, 552). Alle diese Stellen betonen den individuellen Faktor der Erkenntnis. Wissen ist seinem tiefsten Wesen nach Selbstoffenbarung und Selbstbesinnung des Geistes. Die

äußere Erfahrung ist nur ein Mittel zur Selbsterkenntnis zu gelangen. Die Quelle dieser Anschauungsweise lag für Hebbel jedenfalls in dem Erlebnis der künstlerischen Zeugung.

Aus der subjektiv-idealistischen Begründung des Denkers ergab sich leicht die Relativität aller Erkenntnis, zugleich aber auch die relative Bedeutung des Irrtums. „Es gibt keine reine Wahrheit, aber ebensowenig einen reinen Irrtum" (T. I, 852). Derselbe Gedanke findet einen etwas fremdartigen Ausdruck in folgender Aufzeichnung: „Es gibt kein perpetuum mobile, aber auch nicht sein Gegenteil. Wir sehen überhaupt nur Mitteldinge" (T. II, 2018). „Für uns Menschen muß überall der Punkt, bis zu dem wir vordringen können, anstatt der Wahrheit gelten" (T. I, 975). Wir sind eben als endliche Wesen keiner absoluten Wahrheit fähig. „Wäre nur etwas ganz erklärt, so wäre alles erklärt" (T. I, 1713), denn allerdings müßte die ganze, absolute Erkenntnis eines Einzelnen (wenn eine solche möglich wäre) alle Erkenntnis in sich schließen. Es wäre aber falsch, wegen der Relativität des Wissens zur Geringschätzung oder gar zur Skepsis zu gelangen. Die jeweilig erreichte Stufe der Erkenntnis ist eben diejenige, deren ein Zeitalter fähig ist, die seinen inneren geistigen Gehalt ausspricht und andererseits den vorhandenen Bedürfnissen genügt. Hebbel nimmt also eine gesetzmäßige Entwickelung des Denkens an. Die Wissenschaft ist für ihn nicht eine gesonderte Geistestätigkeit, die unbekümmert um die anderen Strömungen des Lebens ihre eigenen, erdenfremden Bahnen verfolgt. Sondern sie wurzelt in dem Ganzen des Lebens, steht mitten in ihm und ist durch tausend Fäden mit dem Gesamtzustande der Welt verknüpft. Nur ihre höheren Gebiete, ihre Gipfel ragen aus dem niederen Getriebe hervor. „Wissen ist das überlieferte Resultat der höchsten Lebensprozesse." Und insofern das Leben des Menschen im großen und ganzen immer auf denselben Grundlagen beruht, die Wissenschaft aber, wenn sie im höchsten, philosophischen Sinne gefaßt wird, nichts auszusprechen vermag als dieses Leben selbst, so kann sie streng genommen nie ein wirklich Neues gestalten. „Neues kann im wissenschaftlichen Kreise eigentlich durchaus nicht geliefert werden, denn alle Faktoren des Lebens sind immer zu allen Zeiten in Tätigkeit gewesen, da das Leben eben das Resultat von allen ist, und einen dieser Faktoren wissenschaftlich konstruieren, heißt nur, den einzelnen Faden im Gewebe hervorheben und nachweisen, wie er entspringt und verläuft, es heißt aber keineswegs, ihn aus innerem Vermögen hinzutun" (T. II, 2678).

In engem Zusammenhange mit dem Gedanken der Relativität unseres Wissens steht die Frage der Selbsterkenntnis, die Hebbel gerade zu jener Zeit beschäftigte, als innere Verwirrung und Unruhe ihm sein eigenes Wesen rätselhaft erscheinen ließen. Volle Selbsterkenntnis, so glaubt er, ist für den Menschen nicht möglich, sie würde ihn vernichten.

„Daß ihr euch selbst nicht erkennt, das scheint euch sehr zu bekümmern; Menschen, ihr seid nur darum, daß ihr nicht wißt, was ihr seid."

T. III. [illegible]

Hier wird vor allem an die dunklen, unbewußten Triebe gedacht, die vielleicht im Grunde jeder menschlichen Seele ruhen und unter besonderen äußeren Bedingungen zur Entfaltung kommen. Dichterisch hat Hebbel den Vorgang einer verhängnisvollen Selbsterkenntnis in Golo dargestellt. Der arglose, fromme Naturbursch, den wir zu Beginn der Genoveva kennen lernen, ahnt, als die leidenschaftliche Liebe zu seiner Herrin ihn erfaßt, den Keim des Schrecklichen in seinem Inneren. Aus seinen Worten klingt etwas wie die Neugierde, den ganzen Abgrund seiner Seele auszuschöpfen. Als Golo erkannt hat, daß ein Bösewicht in ihm schlummert, muß er es auch werden. Dieser Gedanke, daß Erkennen und Sein identisch sind, liegt manchen Äußerungen Hebbels zugrunde. „Ein Wesen, das sich selbst begriffe, würde sich dadurch über sich selbst erheben und augenblicklich ein anderes Wesen werden. Das wunderbarste Verhältnis ist das zwischen Zentrum und Peripherie" (T. II. 2454). Ähnlich heißt es: „Jedes Wesen ist eines Begriffes fähig, der es auflösen würde" (T. III. [illegible]). Begreifen heißt hier soviel wie von einem höheren Standpunkte aus, vom umfassenden Punkte des Umfassenden, zum Zentrum die Peripherie finden. Daher würde der Mensch durch volle Selbsterkenntnis über sein beschränktes Dasein in einen weiteren Kreis hinübergreifen und damit zu einem höheren Wesen werden. Solche Gedanken werden verständlich, wenn man das Erkennen im Sinne einer geistigen Gesamterweiterung auffaßt, wie Hebbel es tatsächlich und wohl im Anschluß an Schelling tat. Ist Erkennen das Wesen des Menschen, so muß er durch eine höhere und umfassendere Stufe des Wissens auch zu einem ganz anderen Wesen werden.

Nun erhebt sich allerdings die Frage, was Hebbel denn unter Erkenntnis im eigentlichen Sinne versteht, und da ist zunächst zu betonen, daß er den Wert des begrifflichen Denkens nicht allzu hoch einschätzt. Als Dichter und schaffender Künstler

besitzt er ein feines Gefühl für die Schranken der Verstandestätigkeit. Er bemerkt, daß Gedanken immer nur ein Verhältnis zwischen den Dingen ausdrücken, nie das Wesen des Gegenstandes (T. I, 965). Indem aber das Denken Beziehungen zwischen den Dingen setzt, muß es sich allgemeiner Begriffe bedienen, in denen sich der konkrete, vorstellbare Inhalt verflüchtigt. „Es gibt keinen Weg zur Natur der Dinge, der nicht von ihnen zu entfernen schiene" (T. I, 703), d. h. wenn wir uns vermittelst des Denkens der wahren Natur eines Dinges zu bemächtigen suchen, so zerrinnt es im Begriffe gewissermaßen unter unsern Händen. Begriffe und Dinge sind eben niemals kongruent. „In dem Maße, wie der Gedanke sich ausdehnt, verengt sich die Welt" — sie verliert ihre individuelle Bestimmtheit —; „sein [des Gedankens] Wesen ist, daß er jeden Stoff vernichtet" — nämlich ihn zum unanschaulichen Begriff verdünnt — „und doch sich selbst nicht Stoff sein kann" (T. I, 1689). Die letzte Bemerkung erinnert an KANT, nach dessen Ansicht der Gedanke seinen Stoff nur von der Sinnlichkeit hernehmen kann. Man sieht, wie tief HEBBEL in das Wesen der Erkenntnis eingedrungen ist. Tatsächlich schwankt unser Geist zwischen der sinnlich individuellen Vorstellung und dem allgemeinen Begriffe hin und her, ohne doch im einen oder im anderen Falle das Bewußtsein voller Erkenntnis zu erlangen. Mit Recht hat man in Rücksicht hierauf von der Tragik des Erkennens gesprochen. Der Künstler wird in dieser Frage immer den Wert der Anschauung gegenüber dem abstrakten Begriff betonen. Und so sagt auch HEBBEL: „Der Gedanke tritt zwischen den Menschen und das Leben; er verbrennt die Früchte, die es bietet" (T. I, 1699). In ähnlichem Sinne ruft Holofernes, der Naturmensch, bei dem alles Handeln aus gewaltigen Trieben hervorgeht, aus: „Der Gedanke ist der Dieb am Leben; der Keim, den man aus der Erde ans Licht hervorzerrt, wird nicht treiben" (Judith IV, 1). Solche Ideen mußten HEBBEL besonders nahe liegen, da er selbst das Leben oft mehr betrachtete und ergrübelte als „lebte". Aber es steckt in ihnen auch eine tiefe Wahrheit, die gerade zu Zeiten allgemeiner Wissensbildung schmerzlich empfunden wird, sagt doch ein moderner Philosoph in ganz ähnlicher Weise über das Denken: „Mit zersetzender Reflexion tritt es immer wieder zwischen uns und die Dinge, rückt sie uns in die Ferne, verflüchtigt sie uns zu bloßen Bildern und Schatten" [3].

HEBBEL geht in seiner Kritik der Verstandestätigkeit noch einen Schritt weiter, wenn er sie für unfruchtbar und nicht schöpferisch

erklärt. „Nichts kann bewiesen werden als — was zu beweisen sich nicht verlohnt“ (T. I, 1387). In der Tat kann der Beweis nur eine in irgendeiner Form schon gegebene Erkenntnis nachträglich fester begründen. Es muß daher andere seelische Tätigkeiten geben, die wirklich Erkenntnis schaffen.

Bevor wir uns diesem Problem zuwenden, müssen einige Worte über die Bedeutung des Irrtums im Fortschritt des Wissens gesagt werden. Wer wie HEBBEL überzeugt ist, daß die Entwickelung des Erkennens in unmittelbarstem Zusammenhange mit dem Fortschreiten der Menschheit selbst steht, so daß jede Stufe in der Menschheitsentwickelung das bestimmte Maß des Wissens erreicht, dessen sie fähig ist, der kann in dem Irrtum nicht eine einfache Negation der Wahrheit, etwas in sich ganz Widerspruchsvolles, Unberechtigtes sehen. Wenn aller Irrtum „maskierte Wahrheit“ (T. I, 1020) ist, könnte man dann nicht von nützlichen Irrtümern sprechen? Man wird an NIETZSCHES bekannten Satz: „Es gibt die heilsamsten und segensreichsten Irrtümer“, erinnert, wenn man bei HEBBEL liest: „Die Menschheit läßt sich keinen Irrtum nehmen, der ihr nützt. Sie würde an Unsterblichkeit glauben, und wenn sie das Gegenteil wüßte. Es wäre möglich, daß unser höheres Leben nichts als ein warmes Gespinst von nützlichen Täuschungen lieferte, aber es wäre auf jeden Fall etwas Außerordentliches, und ein Wesen, das so weise, so göttlich träumte, möchte die Realisierung seiner Träume verdienen und — bewirken“ (T. I, 1337). Während die Betonung des Nützlichkeitswertes der Erkenntnis an den modernen Pragmatismus erinnert, klingt der Schluß der Tagebuchstelle mystisch. Es liegt in HEBBELS Worten ein gewisser Zweifel an einer höheren Welt und doch auch wieder starkes Vertrauen zu ihr; insbesondere leuchtet auch hier der Gedanke hervor, daß der Geisteswelt eine höhere Realität zukomme: das feste Ergreifen geistiger Werte und Güter ist unmittelbar schon ihre Verwirklichung. Wenn der Mensch imstande ist, sich eine höhere Welt zu erträumen und an ihr festzuhalten, so verdient er sie und kann sie gestalten. Der göttliche Traum PLATOS würde von diesem Standpunkte HEBBELS nicht, wie heute von positivistischer Seite geschieht, als ein verhängnisvoller Irrtum abzutun sein, sondern würde einen Ewigkeitsgehalt besitzen, und was an ihm „Irrtum“ wäre, nützlich erscheinen als Antrieb zu weiterer Entwickelung.

Um HEBBELS Aussprüche zu verstehen, muß man sich SCHELLINGS Auffassung vor Augen halten, wonach Erkenntnis nicht nur ein Vorgang im einzelnen Individuum ist, sondern darüber hinaus ein Welt-

geschehen bedeutet. Im Jahre 1836, als der junge Dichter unter dem Einflusse Schellings stand, finden wir in seinem Tagebuch die Worte: „Cogito, ergo sum, bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden als dieses in meiner Gewalt?“ (T. I, 466.) Hier ist deutlich genug ein Zusammenhang unseres individuellen Geisteslebens mit einem tieferen, umfassenderen ausgedrückt. Jedoch ist es nach Hebbels Ansicht nicht eigentlich das Denken, das die Verbindung mit dem Allgemeinen vermittelt. Wir überschätzen Verstand und Vernunft, wenn wir sie „für die schaffende und leitende Macht halten, da sie doch nur die erhaltende und korrigierende ist“ (T. IV, 5515). Das, was in uns mit der Urkraft alles Lebens zusammenhängt, muß auch selbst schöpferisch und fruchtbar, darf nicht kalte, blasse Abstraktion, sondern muß zugleich auch individuell sein. „Der denkende Mensch ist der allgemeine, der empfindende der besondere“ (T. III, 3928). Den Urgrund des Geistes bilden nach Hebbel das Unbewußte und die aus ihm hervorquellenden Gefühle, Ahnungen und Überzeugungen. Eine solche Ansicht kann sehr leicht entstehen durch die Reflektion auf das dichterische Schaffen; daß sie auch auf anderem Boden erwachsen kann, zeigen uns Schelling und Eduard von Hartmann. Hebbel sagt: „Das Bewußtsein hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil. . . . Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur wie der Mond“ (T. I, 1496). Wenn Hebbel den Ausdruck „unbewußt“ gebraucht, so versteht er darunter nicht dasjenige, was sich unserem Bewußtsein vollständig entzieht, sondern die dunkleren Gebiete des seelischen Lebens. Durch solche unter- oder halbbewußte Tätigkeiten des Geistes wie das Traumleben, das Gefühl und die Phantasie scheint der Mensch in Verbindung zu stehen mit dem Urgrunde des Daseins — was dieser auch sein mag. Hebbel nennt das Unbewußte „Lebensnahrung“ (T. I, 1321) und bemerkt, daß die Lebensprozesse nichts mit Bewußtsein zu tun haben (T. IV, 6133). „Das Gemüt umfaßt die verborgenen Kräfte des Menschen und von den bewußten die dunkleren Richtungen; nur durch das Gemüt hängt er mit der höheren Welt, ohne die die gegenwärtige leer und bedeutungslos sein würde, zusammen. Das Gemüt offenbart sich in den einzelnen Gefühlszuständen, und diese, insofern sie durch bestimmte äußere Begegnisse und Eindrücke der Natur erzeugt werden, setzen die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung. Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis“ (T. I, 1523).

Digitized by Google

Während der Mensch also im Denken gewissermaßen eine Schranke zwischen sich und den Dingen errichtet, umfaßt er im Gefühl seinen Gegenstand mit inniger Teilnahme, versetzt sich in ihn und glaubt sich ihm verwandt. „Das Gefühl ist das unmittelbar von innen herauswirkende Leben“ (T. I, 111). Es nähert dem Geist die Dinge und läßt durch das Ahnen seines Zusammenhanges mit der Außenwelt zugleich den Gedanken eines sowohl Geist wie Außenwelt umfassenden Höheren aufkeimen. So ist die Phantasie für Hebbel eine Art Naturkraft; er glaubt, daß sie „aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist“ (T. IV, 6085). Im Zustande der Phantasie, besonders der künstlerischen, ist der Geist dem Quell alles Daseins näher gerückt. Folgerichtig schreibt Hebbel auch dem Traumleben eine hohe, man könnte sagen metaphysische Bedeutung zu und findet seine Eigentümlichkeiten im seelischen Leben des Tieres und im eigentlich schöpferischen Zustande des Künstlers wieder.

Hinsichtlich des Traumes ist nun für Hebbel die Hauptfrage, wie die Seele im Traumzustande Vorstellungen erzeugen kann, deren sie im wachen Zustande gar nicht fähig wäre? Er hat geträumt, Uhland habe ein „hohles, aufgestelztes Gedankengedicht“ verfaßt, dessen Grundidee auf den Satz im Hamlet hinauslief „Cäsar verklebt vielleicht jetzt ein Loch in der Lehmwand“ — und doch hält er im wachen Zustand Uhland von allen Menschen am wenigsten eines solchen Gedichtes für fähig (T. I, 1346). Wie kommt er nun dazu? Einmal vermutet er, daß die Träume „nie rein in das Bewußtsein übergehen, weil sie in das Bewußtsein durchaus nicht hineinpassen, oder weil doch der Akt des Erwachens ihnen einen fremdartigen Bestandteil beimischt, der sie gänzlich verändert.“ „Es ist mir schon oft vorgekommen, als ob sich die Seele in Träumen eines veränderten Maßes und Gewichtes bedient, wonach sie die Bedeutung der Dinge, die in und außer ihr vorgehen, bestimmt; sie wirkt auf die alte Weise, aber nicht bloß in anderen Stoffen und Elementen, sondern auch, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach einer andern Methode. Hindernisse, mit denen wir wachend nicht in Gedanken zu kämpfen wagen, verfliegen im Traum vor dem Hauch unsres Mundes; an Armseligkeiten, denen wir wachend kaum die Ehre antun würden, sie zu umgehen, bricht sich im Traum unsere ganze Kraft“ (T. I, 1038). „Wahnsinnige, verrückte Träume, die uns selbst im Traum doch vernünftig vorkommen,“ erklärt Hebbel auf folgende Weise: „Die Seele

setzt mit einem Alphabet, das sie noch nicht versteht, unsinnige Figuren zusammen, wie ein Kind mit den 24 Buchstaben; es ist aber gar nicht gesagt, daß dies Alphabet an und für sich unsinnig ist" (T. II, 2889). Ferner meint er, aus einem Traum lasse sich nicht deuten, was einem geschehen werde, sondern weit eher, was einer tun werde" (T. III, 4702)[4].

Die dunkleren Gebiete des Seelenlebens bilden indessen nur den Grund, aus dem sich die eigentlich geistige Tätigkeit erhebt. Als Beispiel kann hier das künstlerische Schaffen gelten: „Unbewußter Weise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins" (T. III, 4272). Hiernach gehört der weitaus wichtigste Teil, nämlich die ganze Ausführung des Kunstwerks, dem Bereiche des Bewußten an. Das Unbewußte ist eben, wie gesagt, nur „Lebensnahrung". Aber als solche spielt es in alle Vorgänge des Lebens hinein. Nach einem bedeutungsvollen Ausspruche Hebbels ist das Leben „die süße Unterscheidungslinie zwischen Bewußtsein und dumpfer Bewußtlosigkeit". Die tiefsten Kräfte tauchen aus der Nacht des Unbewußten auf und streben zur Klarheit des Bewußtseins empor; volle Bewußtheit aber würde nach Hebbel, wie oben erwähnt, vernichten; so schweben wir beständig zwischen beiden Gegensätzen auf der „süßen" Grenzlinie. Zur näheren Erläuterung dieser Gedanken möge noch folgende Briefstelle hier Platz finden, da sie für Hebbels Eigenart besonders bezeichnend ist. „Der Mensch ist unendlich beschränkt; ich bin überzeugt, er kann sanft und ruhig schlafen, während dicht neben ihm im anstoßenden Zimmer sein liebster Freund ermordet wird. Dies ist auf der einen Seite schlimm, auf der andern aber auch wieder gut. Mein Gott, wenn alles das, was wir genießen und aufnehmen könnten, wenn [= falls] das Element sich etwas anders um uns zusammengesetzt hätte, auch nur von fern in den Kreis unseres Bewußtseins fiele, so würde unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord sein, denn die Natur oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem anderen, in den Kern zurückgesenkten hinüber, und wenn er diesen Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identifizieren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so

würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden sein, eine andere Art von Chaos“ (T. II, 3140). Diese Worte, aus denen offenbar der Geist SCHELLINGS atmet, sprechen einerseits aus, daß volles Bewußtsein für ein endliches Einzelwesen nicht möglich ist; dann aber kehrt der schon mehrfach angedeutete Gedanke wieder, daß die vollständige Erkenntnis eines anderen Wesens Umwandlung in ein solches Wesen sein würde. Ferner wird darauf hingewiesen, daß die individuelle Bewußtseinseinheit mehr auf einer Beschränkung und Verdunkelung des Bewußtseins beruht, also mehr auf den trüberen Gebieten unseres Geistes, während die hellsten und klarsten beständig über sich hinausstreben.

Das Gefühl als „Lebensmaterial“ muß nun erst geformt werden und erhält diese Form einerseits in der künstlerischen Gestaltung, andererseits im Glauben. Da das Problem der Kunst uns später eingehend beschäftigen wird, erörtern wir hier nur die Bedeutung des Glaubens für das Leben. — Im Glauben weht nicht der erkaltende Hauch der Reflexion, sondern wir erfassen in ihm einen Lebensinhalt, ein Daseinsziel, das zwar nicht durch theoretische Beweise gestützt werden kann, dafür aber mit der ganzen Wärme des Gefühls und mit innigem Vertrauen ergriffen wird. „Unser Glaube, unsere Furcht und unsere Hoffnung ist das Band, wodurch wir mit den unsichtbaren Dingen zusammenhängen“ (T. II, 1867). Seines Gefühlsmomentes wegen hat der Glaube leicht etwas Mystisches. „Warum liebt der Mensch in der Regel das Nebelhafte, Dämmernde mehr als den hellen Tag? Glaubt er vielleicht in der Klarheit einen nur um so dichteren Schleier zu sehen, der den eigentlichen Gegenstand so verdeckt, daß es aussieht, als ob er selbst der Gegenstand wäre?“ (T. I, 120), so schreibt HEBBEL schon 1835. Wahrscheinlich versteht er unter dem „eigentlichen Gegenstand“ das innere Wesen des Dinges, das der scheinbaren „Klarheit“ des Verstandes sich verhüllt, ahnendem Schauen dagegen eher erschließen mag. „Die Wahrheit ist klar und hell, aber kalt“, sagt EDUARD VON HARTMANN, hierin ein Gesinnungsgenosse HEBBELS, und dieser selbst: „Ich glaube, eine Weltordnung, die der Mensch begriffe, würde ihm unerträglicher sein als diese, die er nicht begreift. Das Geheimnis ist seine eigentliche Lebensquelle, mit seinen Augen will er etwas sehen, aber nicht alles; sieht er alles, so meint er, er sieht nichts“ (T. I, 1339). Man irrt also, wenn man den Glauben deshalb geringer bewertet, weil ihm die scharfe Bestimmtheit und

nüchterne Sachlichkeit des Verstandes fehlt. „Glaube ist nicht dunkle, sondern vielmehr hellste Wirksamkeit des Geistes; er umklammert mit Sicherheit das außer dem Kreis der Sinne liegende Verwandte“ (T. I, 122), also ein Übersinnliches, Geistiges, das den wahren Gehalt auch der Außendinge bildet und das allein uns und die Dinge zu einer Welt zusammenschließt. Skeptische Menschen mögen das Glauben als Irren bezeichnen, so sind sie doch nichtsdestoweniger mit all ihren Kräften in seinen Kreis gebannt. Die scheinbar selbstverständlichen Dinge wissen wir nicht, sondern wir glauben sie. Man denke nur an die Realität der Außenwelt, die nicht theoretisch bewiesen werden kann. Mehr noch aber bedürfen wir des Glaubens für unsere innere Welt. „Unser Ahnen, Glauben, Vorempfinden usw. haben wir bis jetzt nur als den Beweis für die Existenz einer uns in ihrer Realität noch unfaßbaren, außer uns vorhandenen Welt in Anwendung gebracht; mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge einer noch schlummernden, in uns vorhandenen Welt (T. I, 659).

So sehr sich nun Glauben und Wissen in einzelnen Fällen widerstreiten, unvereinbare Gegensätze können sie nicht sein, wenigstens — so meint Hebbel — nur für den Kopf, aber nicht für das Herz. Die große Frage, in welchem Verhältnis beide zueinander stehen, hat die Menschheit von jeher beschäftigt. Freilich kommt es „weit mehr darauf an, daß sie überall aufgeworfen, als darauf, wie sie beantwortet wird, denn sie bildet keine vorübergehende, sondern eine ewige Aufgabe der Menschheit, eine von denen, die als geistige Gradierhäuser, den Geistern Würze und Salz nicht geben, sondern entlocken sollen“ (W. X, 397). Ebensowenig wie wir zu einer vollendeten Erkenntnis von uns selbst oder von der Welt gelangen können, so „kann auch der Glaube in seinem Traum über sein eigenes Ziel, das Schauen, nicht recht haben“ (T. I, 517), — d. h. auch er kann sein Ziel, das Schauen der Wahrheit nicht erreichen. Das, was für uns endliche Wesen als Wahrheit gelten kann, ist nicht einseitig ein Ergebnis der reflektierenden Erkenntnis noch auch Gegenstand des Glaubens, sondern es ist das gemeinsame Erzeugnis beider geistigen Fähigkeiten. Hebbel sagt in dieser Beziehung sehr bedeutungsvoll: „Wahrheit ist der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisieren“ (T. I, 1842).

Ob die Lösung des Widerspruchs von dem Fortschreiten der Menschheit zu erwarten ist, muß Hebbel bezweifeln. Es scheint, daß sowohl Individuen wie auch ganze Völker und Zeitalter immer wie-

der zur einen oder anderen Seite hinneigen. Im großen und ganzen überwiegt seit der Aufklärungszeit die Hochschätzung des Wissens: „Was man auch über das Verhältnis der neuen Zeit zur alten denken wie man es auch beurteilen möge, soviel steht fest, daß die neue Zeit bis jetzt von bloßen Gedanken lebt, während die alte einen unermeßlichen, freilich mystischen Ideenhintergrund hatte. Man halte im religiösen Gebiet einmal den Katholizismus gegen den Protestantismus, und im politischen den Absolutismus gegen den Konstitutionalismus, und man wird dies unbedingt bestätigt finden“ (T. IV, 4938).

Hebbels Erörterungen über das Erkenntnisproblem führen demnach zu der Frage: Wie ist ein Ausgleich zwischen Wissen und Glauben möglich? Wie kommen wir zur höchsten Erkenntnis der Welt, die jene beiden geistigen Betätigungsweisen vereinigt? Wo ist die Wahrheit, d. h. der Punkt, in dem sich Wissen und Glauben neutralisieren? Das ist — allerdings in einseitig theoretischer Fassung — das große Problem, um das sich Hebbels ganzes Denken bewegt. Seine Lösung führt über das Gebiet der Erkenntnis im engeren Sinne weit hinaus.

II. Metaphysische Grundüberzeugungen.

Die ersten Ideen über Welt und Dasein, die wir von Hebbel kennen, sind aus dem Boden der christlich-protestantischen Lehre erwachsen, in welcher der junge Hebbel erzogen wurde. Allerdings zeigen schon die frühesten Gedichte, die vielfach einen religiösen Charakter haben, selbständige und eigenartige Umdeutungen der christlichen Wahrheiten. Jedenfalls aber scheint die Phantasiewelt des angehenden Dichters noch von der Überzeugung getragen, daß das Prinzip des Guten, Sittlichen, Idealen und Unendlichen außerhalb der Welt der Endlichkeit zu suchen sei; er nimmt noch die Transzendenz Gottes an. Diese Anschauung wird jedoch bald (etwa nach 1830) aufgegeben, und es entwickelt sich eine selbständige metaphysische Ansicht. Die Vorbedingungen für sie waren in Hebbels Geistesanlagen gegeben, nämlich in dem Gefühle eines quälenden Widerspruches, der sein Inneres zerriß, und in dem diesem Gefühl widerstreitenden starken Bewußtsein, trotzdem eine seelische Einheit zu sein. Mit solchen inneren Erlebnissen traten äußere Erfahrungen in Verbindung: die „dramatische“ Betrachtung des menschlichen Lebens brachte ihn zur Annahme eines durchgängigen Zwiespaltes oder Dualismus in der Welt, während die „lyrische“ Einfühlung in

die Natur unter dem Einfluß der romantischen Dichtung zur Alleinheitslehre und zum Pantheismus führte.

Wir müssen diese beiden Seiten der Weltanschauung gesondert betrachten.

Den ersten Spuren einer pantheistischen Auffassung begegnen wir schon in den Gedichten, die Hebbel in Wesselburen, also im Alter von 19 bis 22 Jahren verfaßte. Man ist erstaunt über die tiefsinnigen metaphysischen Ideen, die den Geist des jugendlichen Dichters erfüllten, und könnte leicht auf den Gedanken kommen, daß er schon damals von der Philosophie Schellings beeinflußt war. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Anregungen sind offenbar von dem Pantheismus der Romantiker ausgegangen. Hebbel war mit dieser Dichterschule vor allem durch die Werke E. T. A. Hoffmanns in Berührung gekommen, und so wenig ihn auch die phantastische Art Hoffmanns auf die Dauer fesseln konnte, so ging ihm doch durch ihn der Gedanke einer innigen Beziehungen zwischen Natur und Menschenseele auf. Die Natur erscheint ihm nun beseelt und als Offenbarung der göttlichen Kraft.

Ein Naturpantheismus, der dem der Romantiker sehr nahe steht, klingt schon deutlich durch die Verse des neunzehnjährigen Dichters, so in den Gedichten „Lied der Geister“ und „Gott“ (1832). In dem „Lied der Geister“ (W. VII, 63) wird ein tiefer Zusammenhang zwischen den „Naturgeistern“ und dem Menschen angedeutet. Alles Leben und Weben der Natur findet seinen Widerhall in der Seele des Menschen. Doch besteht noch ein Gegensatz zwischen beiden: die ewigen gefühllosen Naturgeister spotten über „des Menschen wankendes Irrlichtsglück“. Obwohl hier der Einheitsgedanke schon zugrunde liegt, bleibt doch alles noch im Rahmen einer rein dichterischen Naturanschauung. In dem aus demselben Jahre stammenden Gedicht über „Gott“ findet dieser Gedankenkreis eine bedeutsame Erweiterung, indem nunmehr die gesamte Natur mit der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen als Ausfluß von Gottes Wesen gefaßt wird. Der Mensch aber, dem vorher die Geister der Natur wie eine fremdartige Macht gegenüberstanden, tritt hier in die innigste Beziehung zu Gott und Natur: er erkennt und erlebt Gott unmittelbar in der Natur. Betrachtet man dieses Gedicht, ohne durch die spätere Weltanschauung Hebbels voreingenommen zu sein, so wird man indes auch hier die monistische Deutung nicht für durchaus notwendig halten. Einen weiteren entscheidenden Schritt tut der Dichter in dem Gedicht „Der Mensch“ aus dem Jahre 1833 (W. VII, 107); denn

hier wird der Mensch ausdrücklich in die Natur hineingenommen. Eine einheitliche Naturkraft liegt allen Erscheinungen zugrunde; ihr Erzeugnis, und zwar ihr höchstes Meisterstück ist der Mensch. Dabei wird der wichtige Gedanke einer Entwickelung aller Wesen aus einem gemeinsamen Grunde wenigstens angedeutet. Wir haben es in diesem Gedichte mit der Überwindung einer älteren und dem Bekenntnis zu einer neuen Anschauungsweise zu tun, die sich allerdings allmählich vorbereitet. Nun ist für Hebbel der Mensch nicht mehr ein Sonderwesen, das im Gegensatz zur Natur steht, sondern ein Erzeugnis dieser selbst, wie alle anderen, derselben Urkraft entstammend, aus der Blume und Baum, Himmel und Sterne hervorgingen. Allerdings spricht der Dichter nicht im Tone vollster Gewißheit; ein leiser Zweifel klingt noch durch. Aber wenn es so wäre — sinnt er — wenn der Mensch derselben dunklen Kraft entspränge wie alle anderen Wesen, so würde er das mit keinem Laut beklagen:

„Natur, als Schwester dürft' ich dich
   Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch dich
   Und dich durch mich verstehen,
In dir, Geliebte, würde ich
   Mein stummes Abbild sehen."

In solcher Anschauung würde er neues, ungeahntes Glück finden. Aufs innigste wäre er dann mit der Natur verbunden, er würde in ihr leben, sich wie die Blume bleich zur Erde neigen und dann wie der Adler stolz sich emporschwingen. Selbst der Gedanke des Todes würde seinen Schrecken verlieren; denn Sterben wäre nur Rückkehr zum Verwandten:

„Da dürft' ich sanft und selig ruh'n
   In meiner Schwester Schoße;
Als kühle Erde würde sie
   Mich freundlich überdecken."

Als Dichter aber fühlt er sich der Natur besonders nahe. Die schöpferische Kraft hat sich bei andern Wesen in steife, starre Formen gehüllt. Nur der „Proteus" (Gedicht aus dem Jahre 1834), d. h. der Dichter ist frei von solcher Gebundenheit. Er lebt in jedem Sein und nimmt teil an allem.

„Doch mich hat sie nimmer gebannt in den Ring,
Mit welchem sie grausam die Wesen umfing,
Ich steige hinunter, ich steige empor
Nach eignem Behagen im wirbelnden Chor.

Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell“ (W. VI, 253).

Eine ähnlich mystisch-kosmische Stimmung, wie hier, herrscht in vielen Dichtungen der Romantik; sie lebt auch in GOETHES Werther und Faust. Aber bei wenigen Dichtern ist sie so stark und so frühzeitig ausgebildet wie bei HEBBEL. Es handelt sich bei ihm nicht nur um dichterische Phantasie und ästhetische Einfühlung, sondern um wirkliches Leben in und mit der Natur und um eine metaphysische Überzeugung, die allmählich Gestalt gewinnt. Der Dichter hat es wiederholt ausgesprochen, daß er sein eigenes Ich durch tausend Fäden mit dem Leben des Weltgeistes verknüpft wisse. Ob solche Gedanken von GOETHE beeinflußt sind, ist schwer zu entscheiden. Eine Einwirkung GOETHES auf die formal-künstlerische Entwickelung HEBBELS liegt für die damalige Zeit nicht vor. Immerhin aber könnten die Ideen GOETHES den Geist des werdenden Dichters befruchtet haben, und es bedurfte wohl bei HEBBEL nur der leisesten Berührung, um die gleichgestimmte Saite bei ihm zu vollem Klange zu erwecken.

Konnten die bisher genannten Gedichte trotz ihres Ideengehaltes und ihres deutlichen Hinneigens zum Pantheismus noch als Erzeugnisse wesentlich dichterischen Schauens hingestellt werden, so treten wir mit dem aus dem Jahre 1835 stammenden Gedicht „Gott über der Welt“ (W. VII, 131) in das Gebiet der metaphysischen Reflexion. Aus diesen Versen spricht nicht so sehr die naiv poetische Beseelung der Natur als vielmehr eine bestimmte naturphilosophisch-religiöse Weltanschauung. Ganz neue Vorstellungen bewegen nun die grübelnde Phantasie des Dichters, und nur schwer finden sie poetischen Ausdruck. Trotz aller Dunkelheiten aber erkennt man als neuen Gedanken die Annahme einer Entwickelung der Natur aus Gott. Das Gedicht ist ein Monolog Gottes:

„Ich wandle durch den langen, bunten Reigen
Von Welten, der die Schwester mir verhüllt,
Und doch zugleich in demutvollem Reigen
Von ihrer treuen Liebe überquillt.“

Wenn hier, wie man annehmen muß, unter „Schwester“ Gottes die Natur zu verstehen ist, so kann diese doch nur im Sinne des Naturgeistes oder der Idee aufgefaßt werden; denn nur die Idee wird von den „Welten“, d. h. der wirklichen Natur verhüllt. Hinter der ge-

schaffenen Natur verbirgt sich also ihr wahres Wesen. Die hier gemachte Unterscheidung erinnert an den Gegensatz der natura naturans und der natura naturata in SCHELLINGS Naturphilosophie. Nach HEBBELS Gedicht hat nun die Idee oder der Weltgeist den Plan der Welt lange gekannt, bevor er die Wirklichkeit in „träumerischer Lust“ aus sich hervorgehen ließ. Bedeutungsvoll ist es, wie sich in den folgenden Strophen das Verhältnis zwischen Gott, der Idee der Natur (oder der Weltseele) und der wirklichen Natur darstellt.

„Und wo ein Funke glüht von ihrem Leben,
Glüht auch die Liebe, die sie zu mir trägt,
Doch fühl ich, daß sie jetzt mir nur mit Beben,
Nicht trunken mehr, wie einst, entgegenschlägt.
„Die Wesen können nur für mich entbrennen
Und ahnen bang und schauernd meine Kraft,
Die Schwester konnte jauchzend mich erkennen
Und hielt mich, wie ich sie, in süßer Haft.

Dadurch, daß die Weltseele oder die Idee der Natur die wirkliche Natur aus sich erzeugte, wurde sie Gott entfremdet. Als geistige Idee konnte sie Gott noch jauchzend erkennen und zu ihm in Liebe erglühen, sobald sie aber die geschaffenen Naturwesen aus sich hatte hervorgehen lassen, konnte sie Gottes Kraft nur bang und schauernd ahnen.

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Atmen ein, was sie erschuf.“

Die Natur befindet sich also jetzt in einem Traumzustande, aus dem sie durch Gottes Ruf erwachen wird; und dann werden alle Wesen, die Gott (bzw. die Idee) aus sich entlassen hatte, wieder zur Einheit und Geistigkeit zurückkehren; aus dem träumerischen Zustande gelangen sie dann zu vollem Bewußtsein. So ist zuletzt die Natur wieder mit Gott eins.

Man muß gestehen, daß sich in dem Gedichte manche Widersprüche und Unklarheiten finden. Auffallend ist vor allem, daß neben einer Entlassung der Natur aus Gott die Zweiheit von Gott und Natur betont[5] und auch die Natur als Idee ausdrücklich — wenigstens in der ersten Strophe — der Natur als Wirklichkeit entgegengesetzt wird. Grundlegend bleibt immerhin der Gedanke einer Entfremdung zwischen Gott und Natur oder eines Abfalls der geschaffenen Natur von Gott. Sonst aber durchdringen sich hier die verschiedenartigsten Vorstellungsweisen, und wenn sie auch nicht zu

klarer Darstellung gelangen konnten, so zeigt uns das Gedicht doch, was damals HEBBELS Geist bewegte. Die Bildung einer neuen Weltanschauung war, wenn nicht vollendet, so doch in voller Entwickelung. Über ihr weiteres Werden geben uns von nun an die Tagebücher Aufschluß. Nur zweier Gedichte aus der Heidelberger Zeit (1836) sei noch gedacht, weil sie ergänzend zu den vorigen hinzutreten.

In dem einen „Das Sein“ betitelten (W. VII, 141) hat der Gedanke der Einheit alles Seins sich zu den schönsten dichterischen Bildern entfaltet. Die Ahnung ursprünglich mit dem All verknüpft zu sein, bewirkt nach des Dichters Annahme auch die Entstehung des Sittlichen; denn sie erweckt das edelste Gefühl, die Liebe. Das Gegenbild aber zeigt uns das erste Gedicht der „Lebensmomente“ (W. VII, 142), wo die pessimistische Folgerung gezogen wird. Der Vorgang der Weltwerdung bestand darin, daß die Gottheit sich aller „dunkeln Kräfte“ entäußerte und sich selbstsüchtig in sich zurückzog. Die Welt ist daher der „Schößling böser Säfte“; aber sie verlangt im Bewußtsein ihrer Schlechtigkeit und Unvollkommenheit wieder nach Gott zurück. In verzweiflungsvollem Ringen zerstören nun die Kräfte sich selbst; und der Mensch, der die „morsche Brücke“ zwischen Gott und Natur bildet, bricht in seinem Streben immer wieder zusammen, gequält von dem Bewußtsein, daß ihm doch nur ein Geringes fehlte, um zu Gott zu gelangen. Und was wird, so fragt der Dichter, das Ende dieser Kämpfe sein? Die trostlose Antwort lautet: Ermattung, Verzweiflung, Vernichtung:

„Der Wesen letztes wird nicht mehr geboren,
Im Schoß der Mutter stirbt es weltverloren.“

In den behandelten Dichtungen, die im Alter von 19 bis 23 Jahren (1832—1836) geschrieben sind, haben wir die Grundzüge von HEBBELS philosophischer Weltanschauung vor uns. Die Probleme, die ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigen sollten, werden zum größten Teil schon in diesen Versen gestreift, einige sogar mit einer solchen Sicherheit und Ursprünglichkeit hingestellt, daß man den Eindruck erhält, es hier mit eigensten Offenbarungen einer reichen und tiefen Seele zu tun zu haben. Trotzdem wird man äußere Einflüsse nicht allzu gering anschlagen dürfen. Wie schon erwähnt, hat die romantische Dichtung durch E. T. A. HOFFMANN und seit etwa 1830/31 durch UHLAND stark auf HEBBEL gewirkt. Allerdings konnte für Gedichte wie das „Lied der Geister“[6], „Gott“, „Der Mensch“ und „Proteus“ hier nicht mehr als nur die allgemeine pantheistische Stimmung entlehnt werden. In dem Gedicht „Gott über der Welt“ ist dann

aber die Ähnlichkeit mit SCHELLINGS Naturphilosophie so auffallend, daß man geneigt ist, eine Einwirkung des Philosophen auf HEBBEL anzunehmen. Jedoch kann von einem unmittelbaren Einflusse SCHELLINGscher Schriften zu jener Zeit wohl kaum die Rede sein. Ob irgendwelche mittelbaren Anregungen stattgefunden haben, entzieht sich vollständig unserer Nachforschung, ist aber wahrscheinlich, wenn HEBBEL es auch in Abrede gestellt hat.

Jedenfalls regte sich zur Zeit, als HEBBEL das Gedicht „Gott über der Welt" verfaßte (1835), in ihm noch etwas anderes als rein dichterische Naturstimmung; es zeigt sich uns ein Geist, der nicht nur schauen, sondern auch wissen möchte, dem Welt, Natur- und Menschenleben zum Problem geworden sind. Bezeichnend ist es, daß auch gerade in diesem Jahre die Aufzeichnungen des Tagebuchs beginnen. Der Dichter fühlte den Drang, seine Gedanken auch in anderer als in poetischer Form niederzulegen.

Im ersten Tagebuch heißt es in Beziehung auf unser Problem: „Gott ist der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer. Er hat mithin sinnliche Begierden. Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geist synonym" (T. I, 77). Diese Sätze, welche die einzige bemerkenswerte Aufzeichnung des Tagebuchs über metaphysische Fragen vor der Münchner Zeit bilden, gehen offenbar auf Anregungen im Hamburger „Wissenschaftlichen Verein" zurück, dessen Mitglied HEBBEL damals (1835) war. Sie haben mit den Gedichten den pantheistischen Grundgedanken gemeinsam, daß die Welt mit Gott identisch ist bzw. aus ihm hervorgeht, stehen aber mit ihrer naiv anthropomorphistischen Ausdrucksweise weit unter den künstlerischen Visionen jener Gedichte. Hier wird Gott nach Analogie des menschlichen Wesens als aus Körper und Geist bestehend gedacht, wobei Körper und Geist dynamisch, d. h. als Kräfte aufgefaßt sind. Aus dem physischen Bestandteile des göttlichen Wesens soll dann die Natur, aus dem psychischen dagegen die Geisterwelt hervorgehen. Daneben erscheint noch der Gedanke, daß Gott im Schaffen der Welt selig ist. Es verlohnt sich nicht, auf diese Anschauung näher einzugehen; einen Fortschritt gegen früher bedeutet sie jedenfalls nicht. Eines aber dürfte nach allem Gesagten klar sein, nämlich daß HEBBELS Weltanschauung sich bis hierhin wesentlich in der Form dichterischer Phantasie entwickelt, wie sie denn in Gedichten ihren besten und fast einzigen Ausdruck findet.

Es ist behauptet worden[7], HEBBEL habe nach München ein fertiges philosophisches „System" mitgebracht. Dieser Annahme glaube ich widersprechen zu müssen. Von einem „System" kann zunächst gar nicht die Rede sein; aber auch seine Ansichten über Welt und Leben waren durchaus noch nicht „fertig". Die Grundlage für seine Weltanschauung war allerdings gegeben: die Einheit der Natur mit Gott, das Hervorgehen der Einzelwesen aus einem gemeinsamen Weltgrunde und die Ahnung einer Wiedervereinigung mit ihm. Die weitere Ausgestaltung geschah jedoch wesentlich unter dem Einflusse von SCHELLINGS Vorlesungen, in denen dem jungen Dichter die Gedanken, die er schon in seiner Phantasie künstlerisch erlebt hatte, nun in Form eines gewaltigen philosophischen Systems entgegentraten. Das, was er bisher nur geahnt hatte, wird ihm nun in der bestimmten Sprache der Wissenschaft und doch zugleich in hoher Formvollendung geboten. Staunend entdeckt der Münchener Student überall die Verwandtschaft von SCHELLINGS Philosophie mit seinen eigenen Ansichten. HEBBEL hat später einmal ausgesprochen, ein Gedicht mit dem Titel „Naturalismus", das er in seiner Jugendzeit geschrieben habe, enthalte „das ganze SCHELLINGsche Prinzip", obwohl er zu jener Zeit den Philosophen nicht einmal dem Namen nach gekannt habe. Ein Gedicht mit jener Überschrift ist nicht bekannt; höchst wahrscheinlich meint jedoch HEBBEL das eben erwähnte Gedicht „Der Mensch" aus dem Jahre 1833. SCHEUNERT, der diese Ansicht ebenfalls vertritt[8], glaubt, unter dem „ganzen SCHELLINGschen Prinzip" sei dessen Entwicklungslehre zu verstehen.

Bevor wir uns der weiteren Ausführung von HEBBELS metaphysischen Ideen zuwenden, haben wir noch jener anderen Wurzel seiner Weltanschauung zu gedenken, die aus seinen eigenen inneren wie äußeren Erfahrungen ihre Nahrung erhalten hat; ich meine das tiefe Erleben der in der Welt bestehenden Widersprüche. Nun wäre es verfehlt, in den äußeren Ereignissen von HEBBELS Leben, insbesondere in der drückenden Schwere, die auf seinen Jugendjahren lastete, die eigentliche Ursache seiner herben Weltanschauung zu sehen. Mit Recht sagt BAMBERG[9]: „Es ist ein Fehlgriff, die Grundlinien zu HEBBELS Gesamtbild aus der materiellen Armut seiner Jugend zu sammeln. Die Wahrheit ist vielmehr die, daß das Schicksal ihm zu den ernstesten Elementen des Lebens die Organe verliehen hat, sie ganz in sich aufzunehmen, und daß dadurch sowohl diese wie jene geschärft wurden." Das äußere Erlebnis verwandelte sich unmittelbar in ein inneres und traf so mit den viel drängenderen,

qualvolleren seelischen Erregungen zusammen, und vermöge seines Triebes alles symbolisch aufzufassen verallgemeinerte Hebbel dann das innere Erlebnis zu einer Ansicht über Welt und Dasein überhaupt.

Wohl jeder Mensch hat eine Empfindung für das, was man gemeinhin den Widerspruch des Lebens nennt. Hebbel behauptete, er leide unter diesen Widersprüchen viel schwerer als andere Menschen. Am qualvollsten wird ihn in seiner Jugendzeit der Gegensatz zwischen Wollen und Können, zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen dem Gefühl innerer Würde und der Schmach seines äußeren Daseins betroffen haben. So sagt er später: „Am unglücklichsten ist der Mensch, wenn er durch seine geistigen Kräfte und Anlagen mit dem Höchsten zusammenhängt und durch seine Lebensstellung mit dem Niedrigsten verknüpft wird.“ Solche persönlichen Erfahrungen bringen ihn bald dazu, in dem Widerspruch das Wesen der Welt, wenigstens der Erscheinungswelt zu erblicken. „Es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit, und sie lassen sich nicht nennen; aber es ist die, derentwegen Goethes Faust sich dem Teufel verschrieb, die Goethe befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist die, die den Humor erzeugt und die Menschheit erwürgt; es ist die, die das Blut zugleich erhitzt und erstarrt; es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen.“ (An Elise, 11. April 1837.)

Wenn Hebbel von dem Zwiespalt in der Welt spricht, nennt er ihn meist Dualismus, versteht darunter aber zunächst ganz allgemein jeden unausgeglichenen Gegensatz. So nennt er auch den Widerstreit zwischen Judentum und Heidentum, den er in der Judith behandelt hat, als ein Beispiel des Dualismus in der Welt. „Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch, und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt“ (T. II, 2197). Die Bemerkung, der Dualismus sei unsere höchste, letzte Idee, besagt nichts anderes, als daß er unauflöslich sei, wie das von Hebbel ausdrücklich betont wird. Wir hörten schon, daß die Natur von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen kann, und daß der in die Erscheinung getretene, sich beständig

nach dem anderen sehnt — ein Gedanke, der übrigens an Hegels Dialektik erinnert und wahrscheinlich von ihr entlehnt ist. — Alle verschiedenen Erscheinungsweisen des Dualismus lassen sich nun auf eine Grundform zurückführen, auf den Gegensatz zwischen Allgemeinem und Besonderem. „Das Allgemeine mit seinem Trieb sich zu individualisieren, das Individualisierte mit seiner Unfähigkeit sich als solches zu behaupten, wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen?“ (W. XI, 115). Hierin ist das eigentliche metaphysische Problem in Hebbels Sinne ausgesprochen. Wenn Hebbel es behandelt, spitzt es sich allerdings meist zu der engeren Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Universum zu.

Individualität ist zunächst Beschränkung und Mangel; aber sie ist trotzdem notwendig; denn das Allgemeine erlangt erst durch Besonderung „Form“, d. h. bestimmtes Wesen. Der Begriff der Form, der bei Hebbel eine so bedeutende Rolle spielt und mit der Form oder Entelechie des Aristoteles verwandt ist, erhält hier seine erste Begründung. Die Form „steckt nur Grenzen“, sie bewirkt,

„Daß das ungeheure All
„Sich umwälzt in dem kleinsten Ball.“
(Das Sein, W. VII, 141.)

Form ist der Ausdruck jener „fast eigensinnigen Mischung des Zufälligen und Ewigen, aus der das individuelle Leben entspringt“ (W. XII, 58). Leben ist daher nur durch Individualisierung möglich. „Ich lebe, d. h. ich unterscheide mich von allem Übrigen“ (T. II, 2511). — Indessen ist das Individuelle „nicht sowohl Ziel als Weg“ (T. I, 491), nicht Zweck, sondern Mittel. Daher darf die individuelle Schranke nicht schlechthin abschließend sein. „Was soll die Schranke? Sie soll verhüten, daß ein Ding nicht sein Gegenteil werde. Wenn sie mehr will, frevelt sie“ (T. I, 1777). Also kann es nicht das Endziel der Welt sein, Individualitäten auszubilden. Wenn sie nur Beschränkungen sind, so muß es etwas Weiteres, Höheres sein, in dem ihr Wesen beschlossen liegt. Hebbel sagt in diesem Sinne, in jedem Wesen gebe es einen Punkt, der nicht mehr zu ihm selbst gehöre, wodurch es vielmehr mit dem großen Ganzen zusammenhänge: er fügt hinzu: „Der Mensch durch sein Gedankenorgan mit Gott“ (T. II, 2097), wobei Gedankenorgan wohl allgemein den Geist bezeichnet. Allerdings kommen nach Hebbels Ansicht nur sehr wenig Menschen zum Bewußtsein eines höheren Zusammenhanges. Bei ihm selbst war es, wie wir gesehen haben, sehr stark ausgebildet; es treibt ihn

sogar einmal zu der Frage, „ob wir persönlich existieren?" (T. II, 2060). Das Ganze, das Unendliche ist also in jedem Einzelwesen gegenwärtig „durch die ganze Menschheit (dies ist in Sachen des Herzens mein Glaubensbekenntnis) ist ein Unendliches verteilt; in Jeglichem glüht von der ewigen Sonne ein besonderer, eigentümlicher Strahl" (An Elise Lensing, 15. Februar 1838). „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel" (T. II, 2731). Der relative Wert des Individuums liegt also darin, wie es das allgemeine Leben der Welt in besonderer Weise ausprägt, wie sich in ihm die Sonne des Ewigen wiederspiegelt. So hat auch jeder Mensch seine eigene Lebensrichtung, hat gewissermaßen ein Geheimnis, „das vermöge seiner besonderen Konstruktion nur er entdecken konnte und das nach ihm niemand wieder entdecken wird" (T. I, 902).

Im individuellen Leben durchdringt sich also Besonderes und Allgemeines. Wir gehören uns selbst an, fühlen aber wohl, daß der Strom unseres persönlichen Daseins seine Quelle im kosmischen Sein hat. „Ein Teil des Lebens ist Ufer (Gott und Natur), ein anderer (Mensch und Menschheit) ist Strom. Wo und wie spiegeln sie sich, tränken und durchdringen sie sich gegenseitig?" (T. I, 538.) Wir erinnern uns auch des Ausspruchs: „Bin ich nicht viel mehr in der Gewalt des in mir Denkenden als dieses in meiner Gewalt ist?" (T. I, 466). Wenn der Mensch so das allgemeine Leben in sich ahnt, wendet er auch sein Herz über die Enge seines persönlichen Daseins hinaus und umfaßt mit sehnender Liebe das All, mit dem er sich innerlich eins fühlt. „Kann es Liebe geben, die sich abschließt, die nicht gegen das All gerichtet ist?" (T. II, 2538).

Mit dem allgemeinen Leben der Natur steht nun der Mensch, wie schon oben gezeigt wurde, durch die dunkleren Triebe seines Wesens in Verbindung. Phantasie, Gefühl, Traum, kurz alles, was dem Gebiete des Unbewußten angehört oder daran grenzt, stellt ihn in nähere Beziehung zum Universum als das volle Bewußtsein. Am tiefsten scheint er im Schlafe wieder in das reine Naturleben zu versinken. „Schlaf ist Zurücksinken ins Chaos" (T. II, 1998). Im Schlafe (bzw. im Traume) findet „Identität von Vorstellen und Sein" statt (T. II, 2367), d. h. es fehlt die bewußte Unterscheidung zwischen dem Ich und den Dingen. „Der Schlaf ist das Siegel, das eine höhere Hand auf ein Wesen drückt" (T. II, 1868). „Wenn wir einschlafen, erwacht in uns der Gott" (T. II, 2076). Ähnliche Gedanken sprechen die folgenden Verse aus:

Einschlafen.

„Altes Chaos,
Quillst du in Dämpfen,
Alles benebelnd,
Vieles erstickend,
Um die Welt wieder auf?" (T. III, 4327.)

Am schönsten gestaltet sich diese Vorstellung jedoch in dem Gedichte „Die Weihe der Nacht", wo alle Reflexion zu künstlerischer Anschauung geworden ist.

„Was da lebte,
Was aus engem Kreise
Auf ins Weit'ste strebte,
Sanft und leise
Sank es in sich selbst zurück
Und quillt auf in unbewußtem Glück" (W. VI, 285).

Noch 1851 kommt Hebbel auf dieselbe Vorstellung zurück: „Der Schlaf ist die Nabelschnur, durch die das Individuum mit dem Weltall zusammenhängt" (T. III, 4889).

Aber der Mensch lebt nicht rein im Unbewußten; sein Streben geht nach erhöhtem Bewußtsein, und so ruht das Individuum nicht friedlich im All, sondern steht im feindlichen Gegensatze zu ihm, lehnt sich als Einzelnes gegen das Ganze auf; ja in diesem Sonderwillen liegt geradezu das Wesen des individuellen Daseins. Denn der Trieb der Selbsterhaltung gilt als allgemeinstes Lebensgesetz für das Einzelwesen sowohl wie für das All. Damit ist aber der Widerstreit gegeben. „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum" (T. II, 2129), und zwar ist es „der Versuch des trotzig-widerspenstigen Teils, sich vom Ganzen loszureißen und für sich zu existieren, ein Versuch, der so lange glückt, als die dem Ganzen durch die individuelle Absonderung geraubte Kraft ausreicht" (T. II, 2262). Ganz ähnlich heißt es an anderer Stelle: Leben ist „Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber" (T. II, 2440). So raubt also das Individuum einen Teil der Kraft dem Universum und zieht sie aus dem weitesten Kreise auf sein punktuelles Dasein zusammen. Es erhebt sich nun die wichtige Frage, wo die größere Bedeutung und der größere Wert liegt, in der Selbstbehauptung des Ganzen oder in der Ausbildung der besonderen Eigenart des Einzelwesens? Hierauf antwortet Hebbel mit großer Bestimmtheit: „Es gibt nur Eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht; wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig. Das Böse, das sie verüben, muß, indem es die Existenz der Welt gefährdet, bestraft

werden, aber zu ihrer Entschädigung für das Unglück, das sie erleiden, ist kein Grund vorhanden“ (T. II, 2828). „Ein Mensch, der sich in Leid verzehrt, und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel, und so wenig das Blatt, als Blatt, für sein Welken eine Entschädigung erhält oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für sein Leiden, der Baum hat der Blätter im Überfluß, und die Welt der Menschen“ (T. II, 2881). Die bitteren Empfindungen des Dichters nach dem Tode seines Sohnes Max haben diesen Tagebuchstellen allerdings einen besonders scharfen Ausdruck verliehen. Aber wenn er auch später geneigt ist, dem Individuum größere Bedeutuug zuzugestehen, so hat doch die Lehre vom Unwerte des Einzelwesens die engste Beziehung zu seinen metaphysischen Grundanschauungen und spielt auch in seiner Theorie des Dramas eine hervorragende Rolle.

Bei all diesen Überlegungen schwebt im Hintergrund die Frage: Woher denn überhaupt die Vielheit der Wesen, wenn sie dem Zwecke der Welt so wenig entsprechen? War die Welt eine ursprüngliche Einheit oder enthielt sie von Anfang an den Keim des Zwiespaltes in sich? Die naturpantheistische Stimmung von Hebbels Frühzeit neigt offenbar zur Annahme eines einheitlichen, in sich harmonischen Weltgrundes. Auch später wird wiederholt die Forderung ausgesprochen, vom Absoluten sei die Vorstellung des inneren Widerstreites fernzuhalten, besonders dann, wenn von Gott im religiösen Sinne die Rede ist. Hebbel meint, man zerspalte diese Fundamentalidee des menschlichen Geistes, wenn man wie Schelling den Dualismus in die Gottheit hinüberführe (T. I, 1546). Im Hinblick auf die Wirklichkeit aber mit all ihren unausgeglichenen Gegensätzen hält er es für unmöglich, die Vielheit der Wesen aus einer Einheit abzuleiten. „Wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen?“ (W. XI, 115). Es scheinen daher bei Hebbel die religiös-metaphysische Vorstellung von Gott als dem Absoluten, die den Gedanken der Disharmonie ausschließt, und der Begriff der „Weltwurzel“, die den Grund alles Zwiespaltes wenigstens im Keime enthalten muß, mehr oder weniger unvermittelt nebeneinander zu stehen. Jedenfalls aber ist ihm das Weltall nach pantheistischer Anschauung kein totes System, sondern ein lebendes Wesen. „Die Alten nannten die Erde, ein Tier und wußten, so kindlich-kindisch der Ausdruck klingt, sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben. . . . Sich dieses Tier aber vor-

zustellen, ist die schwerste Aufgabe, die der Mensch sich setzen kann" (T. IV, 5669). Allerdings, wer vermöchte den Gedanken der Einheit und inneren Lebendigkeit der Welt wirklich zu fassen?

Wenn nun Hebbel auch darauf verzichtet, das Entstehen des Vielen aus dem Einen zu erklären, so glaubt er doch den Sinn und Zweck der Weltentfaltung deuten zu können. Wenn Gott und Universum identisch sind, so ist das Weltgeschehen zugleich ein Vorgang in Gott. Insofern aber die Einzelwesen, wie wir oben hörten, ihr Dasein nur durch Absonderung vom All, durch Abfall von Gott erhalten, kann Hebbel sie als „Schmerzen Gottes" bezeichnen. Er geht dabei von dem Gedanken aus, daß Schmerz da entsteht, wo ein Teil ein Sondergefühl auf Kosten des Gemeingefühls hat. Das einzelne Glied unseres Körpers, z. B. ein Finger, beginnt erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden, wenn es nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat (T. III, 4019a). „Wenn in uns das Einzelgefühl des Teils das Gemeingefühl des Organismus überragt, entsteht Schmerz. Könnten wir nicht in diesem Sinne Schmerzen Gottes sein?"

Das Urgeheimnis.

„Wie der Schmerz entsteht? Nicht anders, mein Freund, als das Leben:
Tut der Finger dir weh, schied er vom Leibe sich ab,
Und die Säfte beginnen, im Gliede gesondert zu kreisen;
Aber so ist auch der Mensch, fürcht' ich, ein Schmerz nur in Gott."
(W. VI, 376.)

In diesem Zusammenhange versteht man auch den seltsamen Ausspruch: „Die Welt: die große Wunde Gottes". Die „Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber" ruft eben im absoluten Wesen Schmerz hervor; denn sie ist „eine Aufhebung des Gleichgewichts und der Harmonie" (T. II, 2566). Gott leidet also unter der Welt; die Entstehung der Einzelwesen mit ihren Gegensätzen und Widersprüchen berührt unmittelbar sein eigenes Dasein. Gott- und Weltentwickelung sind danach ein und dasselbe, nur von zwei verschiedenen Seiten gesehen.

Die weitere Ausführung dieser Gedanken steht nun völlig unter dem Einflusse Schellings. Wir folgen dabei außer einigen gelegentlichen Äußerungen vor allem dem Gedicht: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter", das Hebbel im Jahre 1843 nach dem Tode seines Sohnes mit einem Trostbriefe an Elise sandte. So wenig diese seltsame metaphysische Dichtung ihrem eigentlichen Zwecke entsprochen haben mag, als Zeugnis für Hebbels damalige Weltanschauung dürfen wir sie benutzen, da der Dichter nach seiner eigenen Versicherung

in diesen Versen „seine tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge niederzulegen versuchte."

Schelling sagt in den „Weltaltern": „Wir werden uns nicht scheuen, auch das Urwesen, so wie es die Entwickelung mit sich bringt, im leidenden Zustande darzustellen. Leiden ist allgemein nicht nur in Ansehung des Menschen, auch in Ansehung des Schöpfers der Weg zur Herrlichkeit". So nimmt nun auch Hebbel an, daß die Weltwerdung für das absolute Wesen ein Leiden, aber zugleich notwendig sei, damit es aus einem Zustand dumpfer Unbewußtheit zum Selbstgenuß und zur Selbsterkenntnis gelange. Denn so wie der menschliche Geist, um zu sich selbst zu kommen, sich in eine unendlich große Zahl einzelner Gedanken und Vorstellungen zersplittern müsse, so könnte vielleicht auch Gott zu vollendetem Selbstbewußtsein nur dadurch kommen, daß sein einheitliches Wesen sich in die Mannigfaltigkeit der endlichen Geschöpfe umsetzte,

„So daß die Welt, trotz ihrer finstern Spuren,
Ihm Fackel war, sein Innres aufzuhellen . . .
(Das abgeschiedene Kind, W. VI, 294.)

Vielleicht auch sei die Zersplitterung nötig,

„um das Böse zu verzehren,
Das, wenn es sich in tausend Ungewittern
Entlud, vor seiner eignen Ohnmacht endlich
Erschrecken wird und still in sich zerzittern."

Hier haben wir demnach zwei metaphysische Deutungen des Individualisierungsvorganges: entweder hat er den Zweck, das absolute Wesen zu vollem Bewußtsein seiner selbst zu bringen, oder er ist nötig zur Selbstvernichtung des Bösen — das dann allerdings im Weltgrunde wenigstens dem Keime nach vorhanden gewesen sein muß. Es wäre müßig, hier weiter nach Hebbels Überzeugung forschen zu wollen, handelt es sich doch um nichts mehr als um bloße Ahnungen, die zumal in poetischer Form ausgesprochen sind. Darüber aber konnte bei Hebbel kein Zweifel herrschen, daß die unendliche Zahl der Einzelwesen notwendig sei, um die Welt nach allen Richtungen und Möglichkeiten zu erschöpfen. Nur in tausendfacher Strahlenbrechung kann das Licht des All-Einen zu voller Farbenentfaltung gelangen. So sind selbst die einseitigsten Bildungen notwendig, als schroffe Manifestationen der einen oder anderen Einzelkraft (W. XII, 33). Denn jede spiegelt das allgemeine Leben des Universums nach einer besonderen Seite wieder.

Wenn aber das absolute Wesen unter der Losreißung der Individuen, unter der Disharmonie leidet, so ist dasselbe auch bei den Einzelwesen selbst der Fall, sind sie doch wie Glieder, die vom lebendigen Organismus getrennt sind. Auch sie empfinden ihre Vereinzelung, da sie nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen haben. Unser eigenes Lebensgefühl ist daher im letzten Grunde ein Schmerzgefühl. Deshalb individualisiert auch der Schmerz den Menschen, während die Freude verallgemeinert (T. III, 4083). Damit aber der Mensch die Vereinzelung — man könnte sagen den Individualschmerz — empfinde, muß er ein noch tieferes Gefühl haben, das ihm den wahren Zusammenhang alles Seienden im Absoluten offenbart. Dieses ist das „Urgefühl des Daseins, höher als die Spaltung: Lieb' und Haß, ein solches, womit Gott die Welt umfaßt" (T. II, 2329). In Gott kann dieses Urgefühl als Liebe (im höchsten Sinne) bezeichnet werden. In den Einzelwesen aber ist der göttliche Hauch erkaltet, die Liebe erstarrt.

„Denn alles Leben ist gefror'ne Liebe,
Vereister Gotteshauch, in tausend Flocken
Erstickt, und Zacken, drin er starren bliebe,
Wenn nicht, obgleich die Wechselkräfte stocken,
Im Tiefsten ihn ein dunkler Drang erregte,
Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitern Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte,
Und nun, hinaus ins Unbegrenzte lauschend,
Dem Odemzug, durch den sich Gott die Wesen
Einst wieder mischt, in Ahnung sich berauschend,
Entgegenharrt mit Guten und mit Bösen . . .

Weil also ein dunkler Drang, ein Ewigkeits- und Unendlichkeitsgefühl im Menschen schlummert, so empfindet er das Schmerzvolle, das Disharmonische des endlichen Daseins. „Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schauder vor der Vereinzelung" (T. IV, 5307). Vorstellen kann freilich das Individuum das allgemeine Leben nicht, ebensowenig, wie man sich im Fieber vorstellen kann, daß man gesund war und es wieder sein wird (T. III, 4077). Denn dem menschlichen Denken haftet trotz alles Strebens nach dem Allgemeinen immer der Charakter des Individuellen an: eine intellektuelle Anschauung, wie Schelling sie annahm, leugnet Hebbel. Er bezeichnet es als den eigentlichen Fluch des Menschengeschlechts, „daß nur die wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen, und daß von

diesen wenigen wieder die meisten durch das hervorbrechende Gefühl über die Ufer und Grenzen des gegenwärtigen Daseins hinweggetrieben werden" (T. II, 2334) — d. h. glauben das Unendliche außerhalb der Welt suchen zu müssen. „Obgleich aber das Individuum nur als solches existiert, so hat es dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst loszureißen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewußtsein und zum Lebensgefühl" (T. I, 1510). Es muß, um mit Schelling zu sprechen, der Universalwille im Menschen den Individualwillen überwinden und ertöten. Jener dunkle Drang des Menschen nach höherem Dasein zeigt sich in der Sehnsucht nach einer Fortsetzung und Steigerung des Lebens nach dem Tode. „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypenglieder ein Einzeldasein zu führen" (T. III, 3736).

Schon im reinen und guten Menschen läßt die Natur „den allgemeinen Grund über die Besonderheiten, die auf ihm erwachsen, hervortreten und enthält sich des Individualisierens, soweit sie kann" (W. XII, 32). Aufgabe der Individualität aber ist das Endziel für jedes endliche Wesen; denn Individualität ist nicht Ziel, sondern Weg.

„O daß sich, die noch leben, hieran mahnten
Und so, durch eigne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbsterlösung bahnten!"

An die Läuterung und Selbsterlösung aller Einzelwesen ist auch die Welterlösung und Vollendung Gottes geknüpft.

„Denn, auf den letzten wie den ersten zählend
Kann Gott das Liebeswerk erst dann vollbringen,
Wenn dieser auch, sich mühsam aufwärts quälend,
Gekräftigt ist, mit uns emporzudringen.
So lange aber müssen wir's entbehren,
Und ob Äonen noch darob vergingen.
Auch wird uns erst der Übergang erklären,
Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern."

Dem irdischen Menschen also ist es versagt, das tiefste Geheimnis zu entschleiern, der vollendete erst wird es schauen dürfen. Für Gott aber handelt es sich darum, daß er am Ende der Entwickelung alle Wesen wieder in vollkommener Harmonie in sich vereinigt, um so erst die ganze Fülle seines Wesens zu besitzen[10].

Die hier dargestellten philosophischen Lehren stammen fast ausschließlich aus der früheren Zeit Hebbels. Man hat diese Periode, die bis in die ersten Jahre des Wiener Aufenthaltes reicht, die meta-

physische genannt und die Folgezeit als die empirische bezeichnet.[11] Tatsächlich nimmt unter dem Einflusse gesicherter äußerer Lebensverhältnisse in Wien das Interesse an rein metaphysischer Betrachtung in demselben Maße ab, wie das an der Wirklichkeit des Lebens zunimmt. Nur muß man nicht glauben, Hebbel habe später seine metaphysischen Überzeugungen aufgegeben, sie seien für ihn nun ein überwundener Standpunkt gewesen. Abgesehen von einzelnen verstiegenen Ideen, besonders jenen dichterisch gestalteten Phantasien über Gott- und Weltentwickelung, ist er ihnen treu geblieben. Das zeigen nicht nur gelegentliche spätere Hinweise auf seine früheren Ansichten, sondern vor allem die Tatsache, daß jene metaphysischen Überzeugungen die Grundlage bilden, auf der sich seine Auffassung von Natur- und Menschenleben aufbaut. —

III. Leib und Seele.

In der Phantasie des jugendlichen Hebbel erscheint der Körper nach der uralten Auffassung als ein Hindernis des geistigen Lebens, als Kerker der Seele. Die menschliche Seele steht in enger Beziehung zur idealen Welt, zu Gott, und erst wenn sie sich der Fesseln des Körpers entledigt, was teilweise schon im Schlafe, d. h. im Traumleben geschieht, dann erwacht ihr eigenes Wesen. Hier ist also eine scharfe Trennung zwischen Leib und Seele ausgesprochen, ein Gedanke, der zwar zunächst nur poetischen Ausdruck findet, aber trotz allem Schwanken nie ganz aus Hebbels Überlegungen ausgeschieden ist.

Durch einige Vorträge im Hamburger „Wissenschaftlichen Verein von 1817“, in den Hebbel mit 22 Jahren eintrat, scheinen seine Gedanken über das Problem von Leib und Seele in eine neue Richtung gelenkt zu sein. Denn nun betont er den engen Zusammenhang zwischen beiden. „Wenn Leib und Seele keinen gemeinsamen Punkt hätten, wovon sie ausgehen, wie könnten sie zusammen ausdauern? Anziehungskraft ist doch die allgemeinste Kraft der Welt“ (T. I, 83) — insofern sie sogar zwischen Körper und Geist besteht. Er bemerkt ferner die psychologische Tatsache, daß rein körperliche Verschiedenheiten auch im Geiste sich ausprägen: „Manche geistige Fähigkeiten des Mannes fehlen dem Weibe ganz und gar, bloß weil sie dem Körper fehlen, z. B. Mut, Tapferkeit“ (T. I, 76). Hier regte sich in Hebbels Geist der Widerspruch gegen jene volkstümliche Ansicht, die Körper und Geist in Deskartes’ und Wolffs Sinn als ganz verschiedene Substanzen betrachtet, zwischen denen ein Band unmöglich sei. Nun wendet er sich auch gegen die früher von ihm

selbst vertretene Meinung, die Seele sei „nur durch Zufall in den unwirtlichen Körper verschlagen", mit der Bemerkung, daß sie sich dann doch der rein geistigen Kraft, die sie als Gottheit allenthalben umgebe, mit viel größerer Gewalt zuwenden müsse als sie in Wirklichkeit tue. Dabei deutet er an, die Materie könnte die Seele vielleicht „erzeugen durch Begattung", und nennt sie geradezu „das Sublimat einer materiellen Kraftmasse" (T. I, 90).

Diese materialistische Auffassung, durch die er den Dualismus von Leib und Seele zu überwinden suchte, entsprang jedoch nur einer vorübergehenden Stimmung. Ähnliche Ausführungen kehren nicht wieder. Mit dem wachsenden Bewußtsein eigener geistiger Kraft entfaltet sich ihm immer deutlicher das stolze Gefühl der Selbständigkeit und Freiheit des Geistes. Er hatte an sich selbst erfahren, daß geistige Kraft über materielle Schranken siegen kann; und dies innere Erlebnis bestimmt von nun an seine Ansicht über Leib und Seele. Mit großer Schärfe wird ausgesprochen, daß das Erste, unmittelbar Gegebene der Geist sei, demgegenüber das Materielle nur abgeleitete Bedeutung habe. „Der Geist wird wohl die Materie los, aber nie die Materie den Geist" (T. I. 1634) — d. h. unmittelbare Existenzwirklichkeit hat für uns nur der Geist. Ähnlich: „Vom Geiste zur Materie ist ein Schritt, von der Materie zum Geist aber ein Sprung" (T. I, 1702d). Der letzte Satz enthält eine ausdrückliche Verurteilung des Materialismus. Der Gedanke ist das Erste, das Herrschende, er erfaßt das andersgeartete Sein, das wir materiell nennen, so daß es gewissermaßen als Stoff von ihm aufgenommen wird.

So scheint sich Hebbel entschieden zur spiritualistischen Hypothese zu bekennen, und der Dualismus wäre überwunden. Jedoch hat ihn das Problem nicht ruhen lassen. Als er sich 1842 — wahrscheinlich durch physiologische Studien angeregt — von neuem damit beschäftigte, war das metaphysische Interesse bei ihm im Abnehmen begriffen, und so kam es ihm nun weniger darauf an, den Dualismus durch eine metaphysische Hypothese zu widerlegen, als sich mit den Behauptungen der Materialisten auseinanderzusetzen. Sein Eifer treibt ihn dabei vielfach so weit, nun jede Verwandtschaft zwischen Leib und Seele zu leugnen. „Für die wirkliche spezifische Verschiedenheit von Geist und Materie kann man den nächsten und besten Grund aus dem Verhältnis des menschlichen Geistes zum Körper hernehmen. Wenn der Geist nur das Sublimat des Physischen wäre, so müßte dieses, als sein Urelement, ihm durchsichtig, durchschaubar und erkennbar sein, er müßte es im gesunden und

mehr noch im kranken Zustande begreifen, dies ist aber keineswegs der Fall. Geradesowenig als der Daumen von dem Gedanken weiß, der den Geist in Freude oder Kummer versetzt, ebensowenig weiß der Geist, wenn er nicht auf dem Wege der Erfahrung, den die Wissenschaft ihm anweist, ... dazu gelangt, von der Ursache des Juckens oder des Schmerzes im Daumen. Eine Mauer steht zwischen beiden" (T. II, 2453). D. h. wenn der Geist nur sehr verfeinerte Materie, Geist und Materie also im Grunde eine und dieselbe Substanz wären, so müßte der Geist doch mehr vom Körper und dessen Tätigkeiten wissen.

Überzeugender sind die Beweisgründe, die Hebbel aus der wesentlichen Verschiedenheit von körperlichem und geistigem Geschehen herleitet. „Im Gedanken fängt auf jeden Fall eine neue Welt an. Und selbst wenn das Reiben der einen Gehirnfaser an der anderen ihn erzeugte, so ist er doch etwas anderes als die Gehirnfaser und als der Gehirnfaserstoff" (T. II, 2557). Fast 20 Jahre später (1861) kommt er auf denselben Gedanken mit größerer Bestimmtheit zurück. „Wenn der Gedanke wirklich das Produkt der wägbaren und meßbaren Kräfte wäre, wie könnte dies Produkt über seine Faktoren hinausgehen? Er könnte diese multiplizieren und steigern, aber nicht verändern, er könnte sich immer nur auf die Materie zurückbeziehen, es könnte nur Anatomen und Nationalökonomen geben, aber kaum Physiologen und Mathematiker, gewiß aber keine Künstler und Philosophen, auch könnte der Mensch nicht träumen" (T. IV, 5920). Halten die letzten Bemerkungen auch einer schärferen Beurteilung nicht stand, so ist Hebbels Ansicht doch verständlich. Übrigens will er durch die Gegenüberstellung der Anatomen und Philosophen nur die niederen und höheren geistigen Tätigkeiten bezeichnen. Er hält es allenfalls für möglich, daß die einfachsten seelischen Vorgänge ganz an materielles Geschehen gebunden sind; in den höheren und schöpferischen Betätigungen äußert sich indessen eine solche Freiheit und Unabhängigkeit des Geistes, ja ein solcher Gegensatz zum rein Stofflichen, daß die Vorstellung, philosophische Systeme und Kunstwerke entständen durch Reibung von Gehirnfasern, geradezu abgeschmackt erscheint.

Die Überzeugung von der wesentlichen Verschiedenheit zwischen Leib und Seele ist bei Hebbel so stark, daß er selbst eine unmittelbare kausale Wechselwirkung zwischen beiden nicht zugeben mag. Er meint, körperlicher Schmerz werde nur im Körper, nicht in der Seele empfunden; der körperliche Zustand könne nicht unmittelbar Ursache eines entsprechenden geistigen Zustandes werden. Gemäß

seiner Grundanschauung besteht das Wesen des Schmerzes in der Absonderung des Einzelnen vom Ganzen. Im körperlichen Schmerz konzentriert sich demnach der Leib in sich und sondert sich von der Seele, mit der er doch zu einem einheitlichen Wesen verbunden ist. Diese Absonderung des Leibes — und nicht eigentlich der körperliche Zustand selbst — gibt sich in der Seele kund, und zwar als Hemmung, die allerdings ihrerseits auch den Charakter des Schmerzes annimmt. Hebbel nennt das die „Reziprozität des beiderseitigen Schmerzes". „Wenn die leiblichen Schmerzens- und Krankheitszustände steigen, so wird auch die Hemmung, also auch die Empfindung derselben und der reziproke Schmerz um so größer" (T. II, 2598). Es wirkt also nicht der bestimmte Zustand des Leibes auf die Seele, um hier einen entsprechenden bestimmten Zustand hervorzurufen, sondern der ganz allgemeine Zustand der Absonderung oder Zentralisation des Leibes erscheint in der Seele als Hemmung, da sich ihr Werkzeug, der Leib, ihr entzieht. Es würde nicht schwer sein, diese Hypothese, die Hebbel übrigens nicht weiter ausgeführt hat, zu widerlegen. Schon die Beschränkung auf schmerzliche Einwirkungen ist ein schwacher Punkt; denn scheint nicht die Freude, die nach Hebbel verallgemeinert, im Gegensatz zum Schmerz gerade einen Übergang vom Leib auf die Seele oder umgekehrt zu fordern? Der Fehler liegt hauptsächlich in einer falschen Auffassung des Begriffes „körperlicher Schmerz". Übrigens nähert sich Hebbel, wenn er eine eigentliche Wechselwirkung zwischen Körper und Geist leugnet, der Lehre des psychophysischen Parallelismus, an dessen Vorstellungsweise auch andere Tagebuchstellen erinnern. Man vergleiche nur das folgende. „Gedanken sind Körper der Geisteswelt, bestimmte Abgrenzungen des geistigen Lichtes, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen. Merkwürdige Übereinstimmung der äußeren und inneren Natur" (T. I, 86). Die Sinnlichkeit wird „Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" genannt (T. I, 907), wie denn Hebbel überhaupt dazu neigt, im Sinnlichen nur Symbole des geistigen Geschehens zu sehen.

Und hiermit wären wir doch wieder zu der Annahme geführt, daß der Geist das Wesentliche und Ursprüngliche der Materie gegenüber sei. In dieser Ansicht dürfen wir trotz der zeitweisen dualistischen Schwankungen Hebbels Grundüberzeugung erblicken und berufen uns dafür auf eine Äußerung des Dichters aus seiner reifsten Zeit. In jenem tiefsinnigen Brief an Uechtritz (vom 23. Mai 1857) bezeichnet er das Gewissen als letzte „unzerstörbare Burg des

Spiritualismus". „Denn das Gewissen steht mit den sämtlichen Zwecken, die sich auf dem Standpunkt des Materialismus für den Menschen ergeben, in schneidendem Widerspruch, und wenn man auch versuchen mag, ihm den Geschlechtserhaltungstrieb im Sinne eines Regulators oder Korrektivs des individuellen zugrunde zu legen, was gewiß früher oder später geschieht, falls es noch nicht geschehen sein sollte, so wird man es dadurch so wenig erklären als aufheben. Mit Recht betont Hebbel hier, daß eine genetische Erklärung des Gewissens oder dessen Zurückführung auf den Selbsterhaltungstrieb den tatsächlichen Bestand des Gewissens und seine Bedeutung als selbständiges geistiges und gesetzgebendes Prinzip gar nicht berührt. Selbst wenn das Gewissen ursprünglich auf einem solchen Triebe beruhte, so ist es doch in seiner Wirksamkeit etwas ganz anderes, dem Nützlichkeitsprinzip geradezu Entgegengesetztes. Hebbel kämpft gegen die so verbreitete Neigung, den Wert einer Sache oder einer Erscheinung herabzusetzen, wenn man Einsicht in ihre Herkunft oder Entstehung gewonnen hat, oder, wie es meist der Fall ist, nur gewonnen zu haben glaubt.

IV. Fortdauer der Seele.

Gedanken an den Tod suchen den Menschen oft gerade im jugendlichen Alter und zur Zeit der Entwickelung heim. Wir beobachten dies in auffallendster Weise bei Hebbel. In seinen Jugendgedichten wird der Tod immer wieder als die Vollendung des irdischen Daseins, als Erlösung von allem Trüben und Finsteren, besungen. Aber bald kommen die Zweifel, und zu einer Zeit, wo er über die wichtigsten Fragen der Weltanschauung zur Klarheit gelangt war, quält ihn die Unsicherheit über die letzten Dinge des menschlichen Lebens. Im Jahre 1836 spricht er in einem Briefe an Elise (29. November) von der „Wollust des Todes, die uns nur in unsern schönsten und in unsern bängsten Stunden beschleicht". Der plötzliche Tod der Mutter und der harte Verlust seines Freundes Rousseau mögen seine Gedanken noch mehr in diese Richtung gelenkt haben. Eine der ersten Aufzeichnungen im Tagebuch nach jenen Trauerbotschaften lautet: „Ich kann den Gedanken nicht los werden, daß ich sehr bald sterben werde" (1838, T. I, 1308). 1839 traf ihn dann eine schwere Krankheit, während der er sich dem Tode nahe glaubte und die Auflösung mit „unbegrenztem, zuversichtlichem Vertrauen" selbst zu erleben glaubte (T. IV, 5086). Bis etwa zum Jahre 1843, Hebbels dreißigstem Lebensjahre, finden sich im Tagebuche zahlreiche Stellen,

die sich mit der Frage nach dem Tode und dem Fortbestande der Seele beschäftigen, während sie nach dieser Zeit seltener werden, sagt Hebbel doch selbst zwei Jahre vor seinem Hingange: „Je näher der Tod kommt, je weiter scheint sich der Gedanke an den Tod vom Menschen zu entfernen" (T. IV, 5878).

In der früheren Zeit ist der Dichter vom Fortleben der Seele überzeugt. So heißt es in den Aphorismen: „Aus dem Schoße der Nacht erhebt sich aufs neue die allbelebende Quelle des Lichtes, aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ein schöner Schmetterling hervor. Also wird sich aus dem Dunkel des Grabes das glänzende Licht schönerer Tage erheben" (W. IX, 5). Begeistert singt der Siebenundzwanzigjährige:

„Unsterblichkeit! O Lichtgedanke
Du hebst das Herz
Zum Himmel, daß es nimmer wanke
Im Erdenschmerz" (W. VII, 38).

Der Tod wird nicht gefürchtet, sondern als höchste sittliche Verklärung gepriesen, ein Gedanke, der übrigens auch später noch dichterisch verwandt wird. Daneben scheint Hebbel auch eine vollkommene Selbsterkenntnis als Wirkung des Todes anzusehen. „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist" (T. II, 2887); er „stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen" (T. III, 3721). Diese idealistische Stimmung wird bald unterbrochen durch skeptische Überlegungen und für Augenblicke durch den düsteren Gedanken der Vernichtung und Verwesung. In einem Briefe an Elise (6. Februar 1845) heißt es: „Ach, meine Augen sind so schrecklich scharf, ich schaue durch die Erde hindurch, und ich sehe die Toten, wie sie verwesen; nun sehe ich die Blumen, die sie bedecken, nicht mehr". Aber solche Betrachtungen treten später mehr und mehr zurück.

In seinen Erörterungen über das Problem der „Unsterblichkeit" der Seele stellt sich Hebbel auf den empirischen Standpunkt, indem er fragt, ob sich aus dem uns bekannten Wesen des menschlichen Geistes Momente ergeben, die für oder gegen die Fortdauer sprechen. Dabei klingt zunächst alles sehr skeptisch. Die „immerwährenden Modifikationen ohne Grund und Haltung", die wir in unserem Seelenleben wahrnehmen, können wenig Vertrauen auf „die Dauerhaftigkeit vulgo Unsterblichkeit unseres Wesens einflößen" (T. I, 68). Auch besitzen wir kein absolutes Gefühl für die Unsterblichkeit. Der bloße Wunsch aber, fortzudauern, beweist nichts; denn ihm liegt nicht ein instinktartiges Vorahnen von etwas ganz Neuem, Fremdartigem zu-

grunde, das sich aus unserer irdischen Lebenssphäre in keiner Weise erklären ließe und somit auch irdischer Erfahrung nicht entstammen könnte. Im Gegenteil, der Gedanke der Unsterblichkeit, so wie wir ihn fassen, enthält nichts als die unbestimmte Vorstellung einer Verlängerung unseres Daseins, von dessen besonderer Gestaltung oder selbst Möglichkeit wir nichts zu sagen wüßten (T. II, 2869). Diese Erwägungen Hebbels erinnern entfernt an den ontologischen Gottesbeweis: die bestimmte Vorstellung der Unsterblichkeit könnte nur einem Wesen innewohnen, das tatsächlich unsterblich wäre — leider aber fehlt dieser Vorstellung die nötige Bestimmtheit.

Besonders starke Zweifel steigen in Hebbel auf, wenn er die Möglichkeit der persönlichen Fortdauer ins Auge faßt. Daß das persönliche Bewußtsein aufgehoben werden kann, zeigt der Wahnsinn, und hierin sieht Hebbel „vielleicht den schärfsten Grund gegen die persönliche Fortdauer". Ferner: „Es ist doch immer in bezug auf die persönliche Fortdauer ein bedenkliches Zeichen, daß sich nie ein abgeschiedener Geist dem überlebenden befreundeten angezeigt hat. Der Geist, der so lange in einem Körper wirkte, hat die Fähigkeit, mit der Körperwelt in Verbindung zu treten, und diese Fähigkeit kann er, wenn er derselbe bleibt, nicht verlieren" (T. II, 2596). Durchaus ablehnend spricht sich Hebbel über die christliche Vorstellung von der Wiederauferstehung nach dem Tode aus: „. . . . jüngstes Gericht; denn unsinnig ist dies Zurückkriechen der Geister in ihre Staubkittel auf jeden Fall schon deswegen, weil die Leiber sich am Ende aller Tage nach tausendfachen Metamorphosen ärger ineinander genestelt haben müßten wie die Beine der Schildbürger (T. III, 3428). In dem Bestreben, sich das zukünftige Leben als eine Steigerung des gegenwärtigen Daseins vorzustellen, kommt Hebbel zu denselben Bedenken, denen das Volksbewußtsein in den Sagen von Ahasver, dem fliegenden Holländer und dem ewigen Juden Ausdruck verliehen hat. Nun ist ihm der poetische Gedanke der Vollendung im Tode ganz entschwunden: er stellt sich den Geist als noch weiter strebend vor. Da fürchtet er, „Langeweile oder Ekel müßte sich einstellen, selbst dann, wenn man eine beständige Steigerung des geistigen Vermögens, des Erkennens und Schaffens wahrnähme, indem der Rückblick auf die vielen überwundenen Standpunkte dem Geiste den errungenen letzten immer verleiden müßte, weil er ja wüßte, daß auch dort nur ein Ruhepunkt und nichts weiter erreicht sei, und weil die Möglichkeit der Steigerung ja an sich selbst die Möglichkeit eines dereinstigen Sichselbstgenügens ausschließt. Ohne Bewußtsein

dagegen läßt der Spaß sich fortsetzen" (T. II, 2920). Vorstellungen, wie Hebbel sie hier niederlegt, um sie allerdings sogleich zu verwerfen, haben bekanntlich Nietzsche so stark beherrscht, daß er sie zu seiner Lehre von der ewigen Wiederkunft des Gleichen verdichtete. Um die Ähnlichkeit der Grundstimmung zu erkennen, vergleiche man mit Hebbels Worten die folgende oft angeführte Stelle aus der Fröhlichen Wissenschaft: „Wie wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: ‚Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und unzählige Male leben müssen, und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große muß dir wiederkommen und alles in derselben Reihe und Folge und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!' Würdest du dich nicht niederwerfen und mit Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redet?" Der Unterschied zwischen beiden Denkern tritt hier deutlich zutage. Während Nietzsche sich rückhaltlos den Eingebungen einer unruhigen, quälenden Phantasie hingibt, sucht Hebbel ähnliche Stimmungen durch besonnenes Denken zu überwinden.

Der Gedanke eines unbewußten Fortlebens der Seele, den Hebbel am Schluß der oben angeführten Stelle andeutete, taucht auch später noch hier und da auf. „Man sollte sich die Toten immer lebendig denken, denn daß sie leben, daß die ewige Kraft, die das caput mortuum hinter sich zurückließ, augenblicklich wieder in die allgemeine Tätigkeit hineingezogen wird, ist ja selbst auf dem atheistischen Standpunkt nicht zu bezweifeln, wird es doch das caput mortuum selbst. Und da die Organe [nämlich die geistigen] dieselben bleiben müssen, so ist die Veränderung eigentlich keine, denn sie besteht allein darin, daß wir dasselbe auf andere Weise tun oder erleiden, und höchstens noch darin, daß dies deutlicher oder undeutlicher in unser Bewußtsein fällt" (T. II, 3024). Noch klarer ist der Sinn in einer anderen Stelle ausgesprochen: „Wie die Erde den Leib, so verschluckt vielleicht eine alles umfließende geistige Materie den Geist (T. III, 3383), wobei unter geistiger Materie natürlich geistige Substanz zu verstehen ist. Die hier ausgesprochene Ansicht über das Schicksal der menschlichen Seele steht in Übereinstimmung mit Hebbels metaphysischen Anschauungen. In der Tat kann für einen Stand-

punkt, der Individualität nur für einen Weg, nicht aber für ein Ziel hält, die Vollendung des Einzelwesens nur seine unpersönliche Auflösung im All bedeuten. Der Mensch stammt wie jedes Wesen aus dem Urgrunde des Seins, macht getrennt von ihm seine individuelle, eigenartige Entwickelung durch und vereinigt sich schließlich wieder mit dem All-Einen, indem er so den Kreislauf seines Daseins vollendet.

Neben den genannten Äußerungen, die sich am besten der Weltanschauung Hebbels einfügen, finden sich andere, die im Gegensatz dazu die Neigung verraten, die persönliche Fortdauer in irgendeiner Form zu retten. Schon 1835, als Hebbel die Seele als Ausfluß und Sublimat des Körpers faßt, glaubt er, sie könnte, indem sie alles Leben des Körpers in sich konzentriert, „ihn zur ausgeglühten Muschel machen" und dann „selbst als geistiges Ganzes fortbestehen" (T. I, 90). Also trotz der materialistischen Auffassung will Hebbel nicht von der Fortdauer der Seele lassen. — In Erinnerung an sein verstorbenes Kind schreibt er: „Mein Max! Entweder bist du noch, und dann haben wir wie du die Qual hinter uns und die Freude vor uns. Oder — und dann muß ich Gott und alle Vernunft der Welt aufgeben, dann ist das All ein Wahnsinnstraum, und das Beste darin das Verkehrteste . . . . ." (T. II, 2879). Diesen verzweiflungsvollen Schmerzensschrei preßte der Kummer um das dahingeschiedene Kind seinem Vaterherzen ab. Anderswo spricht er zuversichtlicher: „Werden wir uns wiedersehen? fragt man oft. Ich denke: nein, aber wir werden uns wieder fühlen, wir werden vielleicht so klar und deutlich wie jetzt durchs Auge die Gestalt, den äußeren Umriß, der den einzelnen von der Weltmasse trennt, durch ein anderes Organ das Wesen, den Kern des Seins erkennen und uns dessen vergewissern. So kommt in diesem Falle wie in manchem anderen der Zweifel an einer höchsten, notwendigen Wahrheit nur aus dem unvollkommenen Ausdruck her, durch den man sie umsonst zu bezeichnen sucht" (T. II, 2230). Hier deutet Hebbel auf ein erhöhtes Dasein hin, in dem andere, edlere Kräfte die sinnlichen ersetzen. So nennt er auch unser zeitliches Dasein das „irdische Vorspiel des Lebens", in dem „nicht einmal die sämtlichen in den Menschen versenkten Kräfte angeregt, geschweige bis zum letzten Punkt entwickelt werden". „Unser Ahnen, Glauben, Vorempfinden usw. haben wir bis jetzt nur als den Beweis für die Existenz einer uns in ihrer Realität noch unerfaßbaren, außer uns vorhandenen Welt in Anwendung gebracht; mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge einer noch schlummernden in uns vorhandenen Welt" (T. I, 659. — 1837).

Diese bedeutungsvollen Worte zeigen, wie tief HEBBEL im Alter von 24 Jahren in die Gründe menschlichen Geistesleben zu dringen suchte. Jenes Ahnen und Glauben, das uns überzeugt, daß in den Dingen der Außenwelt ein tieferer Gehalt liegt, als die sinnliche Wahrnehmung uns mitteilt, deckt auch in der Seele eine in uns schlummernde, geheimnisvolle Welt auf, über die empirische Beobachtung und Reflexion uns nichts sagen. HEBBEL glaubte sogar einen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele darin zu finden, „daß der Mensch, jedes Zustandes fähig und zur Erweckung und Erprobung bedürftig, doch sein ganzes Leben lang in einen einzelnen, den eben bestehenden historischen, eingesperrt ist, ja, daß er in demselben schon empfangen und geboren wird, daß derselbe daher von vornherein in sein Fleisch und Blut eindringt" (T. I, 1321). Ähnliche Gedanken sind oft ausgesprochen worden. Der Mensch steht eben ratlos vor der Unbegreiflichkeit, daß diese Einheit von geistigen Energien und Fähigkeiten, die wir Seele nennen, plötzlich zu nichts werden soll, daß der Faden einer hochgespannten Entwickelung jäh zerreißt und für das Individuum, das Träger dieser Entwickelung war, keine Spur zurückbleibt. Denn nur die Überzeugung von einem bewußten Fortleben, einer Erhaltung des Ich könnte gewisse Forderungen des Gemütes ganz befriedigen. HEBBEL rührt an eine der Wurzeln des Unsterblichkeitsglaubens, wenn er sagt: „Der Mensch kann eigentlich sein Ich aus der Welt gar nicht wegdenken. So fest er mit Welt und Leben verwebt ist, ebenso fest, glaubt er, seien Leben und Welt mit ihm verwebt" (T. I, 731). Den schärfsten Ausdruck findet diese Gedankenrichtung in dem Satze: „Wenn der Mensch überhaupt dauert, so dauert er als Individuum, denn er ist geborener Mittelpunkt" (T. II, 2332), d. h. er ist ein Element, von dem Wirkungen ausgehen und das Wirkungen empfängt, und insofern gehört selbständiges Dasein zu seinem Wesen.

Nach einer anderen Seite bewegen sich einige Ausführungen HEBBELS, in denen die Fortdauer von dem sittlichen Werte des Einzelnen abhängig gemacht wird. „Vielleicht ist das erste Leben ein Probierstein fürs zweite; was sich nicht goldhaltig genug zeigt, wird als Schlacke in die Grabhöhle geworfen, und nur das Gediegene dauert fort" (T. I, 622). „Die Hoffnung der Menschheit auf ewige Fortdauer gründet sich hauptsächlich auf die Bedeutung, den unerschöpflichen Gehalt einzelner großer Menschen. Umgekehrt gibt es aber auch Menschen, deren Anspruch auf die Unsterblichkeit sich einzig und allein auf den Anspruch des ganzen Geschlechts gründet" (T. I, 1108). Danach hat eigentlich nur derjenige Geist Anrecht uaf

persönliche Fortdauer, der durch hohe Entwickelung seines inneren Gehaltes sie sich verdient hat. Ja, Hebbel deutet sogar wiederholt an, daß auf der höchsten Stufe sittlicher Vollkommenheit der Wunsch zu sterben genügen müßte, um in den Zustand der Seligkeit überzugehen. Andrerseits „wäre ein geistiger Zustand denkbar, wo der Mensch, indem er sich ganz und gar an den irdischen Kreis gewöhnt hat, in einen anderen nicht mehr eintreten könnte, und dies wäre, was Verdammnis heißen sollte“ (T I, 368). Also der wertvolle Geist bleibt, der wertlose vergeht. Diese Ansicht Hebbels erinnert an Goethe Vorstellung, daß nicht jeder Mensch unsterblich sei, sondern daß er sich Unsterblichkeit durch eigenes Verdienst erringen müsse. Genauer ausgeführt sind diese Gedanken bei Lotze, der annimmt, nur derjenige Geist dauere fort, der durch vollkommene Ausbildung seiner Fähigkeiten und durch Überwindung der Sinnlichkeit allmählich eine solche Unabhängigkeit von der Welt der Materie erreicht habe, daß er auch ohne Körper bestehen könne.

Als eine Art Vermittelung zwischen der Annahme des Aufgehens der Seele im Weltgeist und dem Glauben an die persönliche Fortdauer erscheint die Lehre von der Seelenwanderung, die Hebbel besonders in den ersten Tagebüchern einigemal erwähnt. Er geht dabei von der Überlegung aus, ob denn unsere Seele, die in diesem Leben ganz an den Leib gebunden sei, überhaupt ohne körperliches Medium bestehen könne? „Das Ich gelangt nur durch den Leib zu einer Vorstellung seiner selbst, als eines von den Urkräften freigegebenen, selbständigen und eigentümlichen Wesens, und die kühne Ahnung eines noch immer fortbestehenden Verhältnisses zwischen dem Quell alles Seins und der abgerissenen Erscheinung des Menschen geht weit weniger aus Eigenschaften des Geistes als des Leibes hervor. Nun denke man sich den Tod: ein einziger Augenblick zerreißt alle diese Fäden und alles, was an sie geknüpft ist: das Auge erlischt, das Ohr wird verschlossen, der Leib sinkt abgenutzt ins Grab, und die Elemente teilen sich in ihn: indes soll das Ich, das nur durch den Leib ein Bild von sich, und nur durch die Sinne ein Bild von der Welt hatte, in neue Sphären, von denen es keine Vorstellung hat, zu neuer Tätigkeit, die es nicht begreift, eintreten: als eine reine Kraft kann es nur unter Verhältnissen und Beziehungen zu anderen Kräften, nur wenn es Widerstand findet, wirken: eine unvollkommene Maschine ist kein Hindernis, sondern ein Bedingnis geistiger Tätigkeit, es gibt keine Vermittlung zwischen Gott und den Menschen als das Fleisch: also ein

Digitized by Google

neues, dem alten, verlassenen analoges Medium ist nötig, und (hier kann man schaudern vor dem Augenblick des Übergangs) es entsteht jedenfalls ein leerer, wüster Zwischenraum, der kurz sein mag, der aber ein völliger Stillstand des Lebens, wahrer Tod, ist und eine zweite Geburt, mithin die Wiederholung des größten Wunders der Schöpfung notwendig macht" (T. I, 760. — 1837). Wenn HEBBEL hier das Fleisch oder den Leib die einzige Vermittlung zwischen Gott und dem Menschen nennt, so ist unter Gott das wahre geistige Wesen der Welt zu verstehen, das der Mensch nur mit Hilfe der Sinne erfassen kann. HEBBEL scheint sich nun in obigen Sätzen dafür zu entscheiden, daß der Geist ohne einen Körper seine Tätigkeit nicht ausüben kann, daß eine Schranke, ein „Hindernis" Bedingung seiner Wirksamkeit ist. Soll also eine Fortdauer der Seele nach dem Tode des Körpers angenommen werden, so muß die Seele notwendig in einen anderen Körper eingehen. Der Gedanke der Seelenwanderung, der auch GOETHE nicht fremd war, klingt noch verschiedene Male an. Schon 1835 schreibt HEBBEL: „Und wenn man denn auch die bewußte Unsterblichkeit aufgeben muß — ist es nicht gleichgültig, ob ich weiß, daß ich schon früher gelebt habe, wenn ich jetzt nur lebe?" (T. I, 32.) Scherzhaft bemerkt er: „Nach der Seelenwanderung ist es möglich, daß PLATO jetzt wieder auf der Schulbank Prügel bekommt, weil er den PLATO nicht versteht" (T. I, 255) und: „Ein Dieb könnte ehemals Herr der Sachen gewesen sein, die er jetzt stiehlt" (T. I, 33). Übrigens kommt HEBBEL später auf dergleichen Vorstellungen nicht wieder zurück, und so ist die Seelenwanderung nur ein vorübergehender Gedanke, aber keine feste Überzeugung seiner Weltanschauung.

Als notwendige Voraussetzung für die Fortdauer der Seele scheint HEBBEL die Präexistenz zu betrachten. Er fragt: „Schließt der Begriff Unsterblichkeit den Begriff Ewigkeit ein? Ist jener ohne diesen denkbar?" (T. I, 495) und antwortet später darauf: „Bei der Frage über die Unsterblichkeit der Seele hängt alles davon ab, ob man behaupten darf, daß sie immer war, denn nur wenn sie immer war, wird sie immer sein, hat sie aber einen Anfang genommen, so muß sie auch ein Ende nehmen." Der Gedanke an ein Vorleben der Seele ist auch in dem Gedicht „Das schlummernde Kind" (W. VI, 274) aus dem Jahre 1835 berührt:

„Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
    Noch ist kein Glück, was du empfingst;

Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?"

Aber auch hier tauchen die Zweifel auf: die Seele entwickelt sich doch erst während des Lebens; sie hat weder von einem Dasein vor der Geburt noch von einer ursprünglichen Verbindung mit Gott und Natur eine Ahnung; es „reichen ihre Fühlfäden nicht über den Tod hinaus, und Geburt und Tod selbst entziehen sich ihr wie Zustände, die ihr nicht mehr allein gehören. War sie aber desungeachtet immer, wie fällt dann das christliche Dogma, als ob ihre ganze geistige Existenz in Ewigkeit von dem kleinen Erdendasein abhängig sei, in nichts zusammen" (T. II, 2576).

So scheint hier das Ringen nach Wahrheit im Zweifel zu enden. Wie schon erwähnt, hat Hebbel diese Fragen in späterer Zeit nur noch selten berührt. Der gereifte Mann mochte der Ansicht Goethes sein, der zu Eckermann in Beziehung auf die Unsterblichkeit der Seele sagte: „Solche unbegreifliche Dinge liegen zu fern, um Gegenstand täglicher Betrachtung und gedankenzerstörender Spekulation zu sein." In welcher Richtung sich Hebbels Gedanken später bewegten, sagt uns eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1848 über Feuerbach: „In Hamburg hatte ich sein Wesen des Christentums in Händen, blätterte aber nur darin. Die Gründe, worauf der Glaube an Gott und Unsterblichkeit sich bis jetzt stützte, widerlegt er vollkommen, das ist wahr. Ob es aber, was wenigstens die Unsterblichkeit betrifft, nicht noch andere gibt? Ich denke manches, was ich nicht aufschreiben mag. In den Lebensgesetzen gibt es etwas Mystisches; in den Denkgesetzen nicht auch?" (T. III. 4453.) So scheint zuletzt doch der Glaube über die Zweifel des Verstandes zu siegen.

V. Die Sprache.

Die Sprache faßt Hebbel als die unmittelbarste Verkörperung des Geistes auf. Mit „dieser dunkelsten und wichtigsten aller Materien" hat sich der Dichter nach eigenem Zeugnis lange und eingehend beschäftigt, und er glaubte später in seinen Epigrammen und Sonetten über „dieses höchste Wunder des Geistes nicht bloß die neuesten, sondern zugleich auch die letzten und tiefsten Ideen ausgesprochen zu haben" (Brief an Elise, 29. Mai 1845).

Schon in früher Jugend hatte er die Macht der Worte empfunden. Das Wort Rippe flößte ihm einen solchen Abscheu ein, daß er es sogar aus seinem Katechismus tilgte. Seine späteren Ansichten über

die Sprache gingen von der Beobachtung aus, daß zwischen Denken und Sprechen eine innige Beziehung bestehe. „Ich glaube an mir selbst erfahren zu haben, daß der Mensch nicht allein, wie oft bemerkt ist, in Worten denkt, sondern daß er alles, was er denkt, in Gedanken zugleich spricht, und eben weil er nicht zwei Gedanken zugleich aussprechen kann, kann er sie auch nicht zugleich ihrem ganzen Umriß und Inhalt nach — als Skizze geht's zur No‹, doch auch schwer — festhalten" (T. I, 652). Hebbel vertritt also die Ansicht, daß sich das Denken erst an der Sprache entwickelt hat, und sucht in der engen Beziehung beider Tätigkeiten eine Ursache für die sog. Enge des Bewußtseins. Wenn nun das einzelne Wort der Wiederklang eines Gedankens ist, so ist die Sprache als Ganzes „das Medium, wodurch das Innere anschaulich gemacht wird, der vollständige Ausdruck des geistigen Gehalts der verschiedenen Geschlechter" (T. II, 2130). Ist die Sprache so die erste und unmittelbarste Offenbarung des Geistes, so spricht sie ihn doch nur in mehr oder weniger unvollkommener Weise aus; denn sie zerlegt die Einheit des Gedankens in die Vielheit der Worte. Hier ergab sich nun für Hebbel die Möglichkeit, das Problem der Sprache seiner Weltanschauung einzuordnen; insbesondere fand er den Angelpunkt seines gesamten Denkens, das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen, auch hier wieder. „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit" (T. II, 2911). Ähnlich heißt es später: „Das Geheimnis der Geheimnisse ist und bleibt doch die Sprache: sie ist das im Individuum, was der Individualitätstrieb und die Individualisierungsnotwendigkeit im Universum ist" (T. II, 3266). Danach individualisiert sich also der einzelne Geist durch die Sprache (d. h. das Denken) noch weiter. Indem aber der Geist zur Sprache wird, materialisiert er sich gewissermaßen. Die Sprache ist „die sinnliche Erscheinung des Geistes", und das Sinnliche dieser Erscheinung liegt in der Gedankenabbildung durch das Spiel mannigfaltiger Laute", „in der Fixierung des geistigen Sichselbstentbindens durch ein körperliches Medium" (T. III, 3665). Dadurch berührt sich die Sprache mit der Kunst, und so sagt Hebbel auch, daß sie „das erste Produkt des großen poetischen Prozesses ist, der alle Elemente der Welt in sich aufnimmt, um sie zu steigern und zu verklären; sie selbst ist ein Gedicht und schwebt wie ein solches auf wunderbare Weise zwischen Willkür und Gesetz in der Mitte" (W. X, 199).

Wir sehen hier in kurzen Zügen die Entwickelung von Hebbels Sprachphilosophie vor uns. Hebbel geht von psychologischen Beobachtungen an sich selbst aus und entdeckt die Abhängigkeit unseres Denkens von der Sprache. Er erkennt sodann, daß die Sprache der notwendige Ausdruck des Geistes ist. In diesen Ansichten wird er nun durch die Lektüre von Hamanns Briefwechsel mit Herder, den er Ende 1837 und Herbst 1842 las, bestärkt und neu angeregt. Denn für Hamann ist die Sprache ein Symbol, in dem der Geist sich offenbart.[12] Aber Hebbel geht über die verworrenen mystischen Vorstellungen des Magus von Norden weit hinaus. Nicht ein bloßes Symbol, ein Schattenbild des Gedankens ist ihm das Wort, sondern eine wirkliche Verkörperung: Der Gedanke ist nur dadurch möglich, daß er zum Wort wird. Es besteht also bei Hebbel eine viel innigere Beziehung zwischen Sprache und Geist als bei Hamann, und dies rührt daher, daß Hebbel die Sprache nicht wie Hamann als eine Schöpfung Gottes, sondern als eine Schöpfung oder Entfaltung des Geistes ansieht, indem er so den Entwickelungsgedanken andeutet. Hebbel ging nämlich, wie gezeigt, von der psychologischen Betrachtungsweise zur metaphysischen über. Er sah in der Entstehung der Sprache einen Vorgang, welcher der Entstehung des Individuums aus dem Einen, Absoluten analog ist. Wie das Absolute nur dadurch zum vollen Bewußtsein seines eigenen Wesens gelangt, daß es die Vielheit der Individuen aus sich hervorgehen läßt, so kann auch der Geist bzw. der einheitliche Gedanke nur in einer Vielheit von Wortvorstellungen zur Entfaltung kommen. Psychologisch betrachtet spricht sich hier der notwendig diskursive Charakter des Denkens aus. — Wie auf andern Gebieten so bleibt Hebbel auch hier nicht in der Metaphysik stecken, sondern wendet sich bald dem Verhältnis von Sprache und Poesie zu und kommt so zu seiner endgültigen und höchst bedeutungsvollen Ansicht, daß die Sprache eine primitive Kunstschöpfung ist.[13] Auf dieses Ziel richten sich alle weiteren Erwägungen über das Wesen der Sprache.

Hebbel hatte die Sprache in die Mitte zwischen den abstrakten Geist und die konkrete Wirklichkeit gestellt und an beiden teilnehmen lassen. Insofern sich in ihr der Geist offenbart, ist sie selbst geistiger Natur, drückt das Allgemeine, Notwendige aus, ist Gesetz; insofern sie jedoch eine Verkörperung des Geistes durch das Mittel der Laute ist, hat sie den Charakter des Sinnlichen, Einzelnen, Zufälligen, und in dieser Hinsicht ist sie Ergebnis der Willkür. Die Sprache, die der Mensch vorfindet als das Mittel dem Gedanken Aus-

druck zu verleihen, ist etwas Allgemeines; bedient sich der Einzelne dieses Mittels, so prägt er ihm den individuellen Stempel auf, der notwendig mit dem sinnlichen Laute verknüpft ist. „An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist, und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken bedient, ineinander wirken und, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört. Der allgemeine Geist und der individuelle stehen sich in diesem Prozeß wie Zeichner und Kolorist gegenüber; der eine zieht die Linien, hält sich deshalb streng in der Sphäre des Fundamentalen und trennt, um dies zu können, alles Begleitende aufs schärfste vom Wesentlichen; der andere gibt die Farben und sieht sich hierin eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt. Die Sprache erscheint hierbei als fest und flüssig zugleich . . . . ." (W. XI, 66). Fest ist sie, insofern in ihr gewisse Uranschauungen und Erfahrungen als Kategorien niedergelegt sind, deren Kreis nicht überschritten werden kann. Andererseits aber gestattet sie innerhalb dieses Kreises freie Bewegung, größere Vertiefung und mannigfaltige Verknüpfung.

Die Sprache drängt also gewissermaßen das Denken in bestimmte Richtungen. Dies hat seinen tiefsten Grund darin, daß sie nur ein unvollkommener Ausdruck des Geistes ist. Hebbel bezeichnet sie als eine notwendige Anschauungsform des menschlichen Geistes, wie Raum und Zeit, „die uns die unserer Fassungskraft fort und fort sich entziehenden Objekte dadurch näher bringt, daß sie sie bricht und zerbricht" (T. III, 3915). Die Sprache sucht alles zu individualisieren, gelangt aber damit nicht zum Ziel. So scheint sie sich in vielen Fällen damit begnügt zu haben, nur der rechten, positiven Seite der Dinge eine Bezeichnung zu geben und die negative, linke mit einer bloßen Verneinungspartikel abzufertigen. Sie hat ein eigenes Wort für Glück; das Gegenteil aber nennt sie Unglück (T. II, 3246). Und wenn Individualisierung das Ziel der Sprache ist, warum bildet sie dann nicht noch jetzt ursprünglich neue Wörter „für Dinge, die nur aus dem Geist und dem Gemüt kommen?" Ist etwa alles Denk- und Erlebbare schon zu Worten gekommen, oder hat die Sprache willkürlich Stillstand gemacht? (T. II, 2127). Auch sind die Bezeichungen durchaus zufällig und geben keine wesentliche Seite des

Dinges wieder. So begräbt das Wort oft das Ding und bezeichnet es nur obenhin (T. I, 1355); „das Wort ist ein Denkstein, nicht dessen, was die Menschheit Jahrtausende hindurch bei gewissen Gegenständen gedacht hat, sondern nur dessen, daß sie dabei gedacht hat“ (T. I, 702). Später hat Hebbel im Gegensatz zu dieser Ansicht eingesehen, daß die Wörter doch ein Licht auf die Vorstellungskreise früherer Geschlechter werfen. „Es ist äußerst charakteristisch für die Völker, auf welche Eigenschaften der Dinge sie das meiste Gewicht legen, und das erfährt man aus ihren Sprachen, denn die im Wort niedergelegte Bezeichnung jedes Dinges wurzelt eben in der Eigenschaft, die ihnen am meisten imponiert hat“ (T. IV, 5652).

Da also jede Bezeichnung eines Dinges einseitig und unvollkommen ist, so ist auch jedes Wort als Gedanke gefaßt gewissermaßen nur ein „unorganisiertes Element“. Es stellt zwar ursprünglich einen bestimmten Gedanken dar; aber dieser Gedanke deckt sich nur mit einer Seite im Wesen des Dinges; es ist nur ein Merkzeichen, eine Etikette, durch die man das Ding jederzeit wiedererkennen und von andern unterscheiden kann. Hebbel bemerkt, daß „alle Taufen der Sprache Nottaufen sind“ (T. IV, 5952), geht aber — auch im Widerspruch mit seiner eben erwähnten Äußerung — zu weit, wenn er hinzufügt, jedes Objekt komme zu seinem Namen wie der Mensch zu seinem Adolph, Friedrich oder Christoph. Denn die Wörter haben doch irgendeine, wenn auch nebensächliche Beziehung zum Gegenstande, sei es, daß sie auf einen Gefühlslaut zurückgehen oder spätere bildliche Übertragungen sind. Durch den Gebrauch wird allerdings der ursprüngliche Sinn ganz verdunkelt, und Hebbel sagt mit Recht, daß erst, wenn die Worte miteinander in Verbindung treten, sich in ihnen wirklich geistiger Gehalt offenbart. Wie Quecksilberkügelchen rinnen die Worte bei der Berührung ineinander (W. XII, 26). Sie werden nicht nur wie Karten gemischt, sondern durch ihre Verbindung zu Sätzen gibt ihnen der Geist ein individuelles, neues Gepräge. „Der platte Kopf ist daher nur dann gegen den Unsinn gesichert, wenn er sich begnügt, das Wörterbuch zu rezitieren, aber nicht mehr ganz, wenn er z. B. den Worten Gehen, Tanzen usw. ein unschuldiges Ich oder Du vorzusetzen wagt. . . . Der tiefsinnige Geist im Gegenteil ist eben der zweite Faktor, auf den die Sprache rechnete, als sie nur einer von den vier Würfelseiten der Wörter ein Merkzeichen, damit die Verwechselung unmöglich sei, aufprägte und die übrigen drei weiß ließ, er gibt dem unorganisierten Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt“

(T. III, 3319). Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint demnach die Sprache als eine Verknüpfung der Wörter zu geistvollen Einheiten, die vom Prinzip der Freiheit bestimmt ist. Und von dieser ihrer geistigen Freiheit hängt die Vollkommenheit einer Sprache ab, nicht vom sinnlichen Wohlklang, der durch natürliche, z. B. klimatische Voraussetzungen bedingt ist. „Eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichtsdestoweniger geistlos und unpoetisch sein; ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen". Der Wert einer Sprache beruht ausschließlich auf „dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet." Es kommt aber darauf an, „daß der Geist in der Sprache möglichst vollkommen zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten durchsichtigen Leib erhalte" (W. XI, 67).

„Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Gestalt, als Denken und Dichten hervor" (W. XI, 67), und zwar war beides zuerst und in hervorragendster Weise bei der Bildung der Sprache tätig. Denn die erste Benennung der Gegenstände war eine primitive dichterische Tätigkeit: ein großer Teil der Worte sind ursprüngliche Metaphern. So sagt Hebbel mit Recht, daß die Sprache nicht ein Erzeugnis des logischen, sondern auch des poetischen Geistes sei; wenn sie rein logisch sei, so könne es nur eine geben, wie es nur eine Mathematik, Astronomie usw. gebe (T. IV, 5634, 5830). Die logische Seite der Sprache zeigt sich in der schon erwähnten Offenbarung des Geistes. Nun sind beide Faktoren, der logische und der poetische, in der Sprache immer zusammen tätig; doch können sie gesondert werden, und solche Sonderung ist sowohl für den Dichter wie für den Denker notwendig, damit sie sich gründlich in den Besitz der Sprache setzen und sich ihrer Kraft versichern. Indessen werden sie oft zur Unzeit voneinander getrennt; ja selbst bei dem Vorgange der Sprachbildung hat, wie wir sehen, der dichtende Faktor seine Tätigkeit zu früh eingestellt, z. B. da, „wo die gespenstisch abstrakte Vorsilbe un sich aufdrängt" (W. XI, 67 f.).

In der Entwickelung der Sprache erkennt Hebbel sein Gesetz der Individualisierung wieder. Die Sprachbildung nennt er einen Lebensprozeß, in dem sich das Mysterium der Schöpfung wiederholt; denn auch bei der Sprache beruht alles auf Freiheit und Notwendigkeit zugleich (W. XII, 26). Sehr richtig bemerkt er, daß

der Empfindungslaut die Wurzel aller Sprache sei und daß der Mensch ihn mit dem Tiere gemein habe. Solche Laute, die der primitive Mensch beim Anblick irgendeines eindrucksvollen Gegenstandes hervorstieß, hatten natürlich etwas ganz Individuelles. Hebbel nennt daher die „ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche“ Individualsprache. In demselben Maße wie der ursprüngliche Gefühlslaut zum Sprachlaut, d. h. zum Verständigungsmittel zwischen einer größeren Gruppe von Menschen wird, wird die Sprache allgemeiner und streift das individuelle Beiwerk ab. Es entwickelt sich so die Familien-, Provinzial- und Nationalsprache. Wenn die Welt als Idee in die unendliche Vielheit einzelner Erscheinungen zerfallen muß, um ihren ganzen inneren Reichtum zu entfalten, so muß ebenso auch der Geist in seiner Verkörperung, der Sprache, sich in unendlich vielen Formen, d. h. Wortvorstellungen, brechen. Daher sind die Nationalsprachen mit ihren zahllosen und feinen Schattierungen und Ausdrucksweisen eine notwendige Folge „des den ganzen Schöpfungsprozeß beherrschenden Individualisierungsgesetzes“, und die verschiedenen Idiome ergänzen sich gegenseitig in der Weise, daß das eine immer die Lücken eines anderen deckt. Aber auch hier muß die Individuation schließlich in der Einheit aufgehoben werden, und so gelangt Hebbel folgerichtig zu dem Gedanken einer Universalsprache, zu der sich alle Nationalsprachen vereinigen. „Es handelt sich hierbei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehenden, sondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an sie angeknüpften Gelüstes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußeren Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt sich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geistes begründeten Bedürfnisses, in jedem Kreise und also auch in dem der Sprache von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu den höheren und zum höchsten, sie alle in sich aufnehmenden vorzudringen“ (W. XI, 68). Man sieht, wie der Entwickelungsgedanke überall Hebbels Ansichten beherrscht. Was übrigens die Möglichkeit einer solchen Universalsprache angeht, so entzieht sich diese Frage jeder begründeten Erörterung. Nur soviel läßt sich sagen, daß nach dem bisherigen Entwickelungsgang ein Aufgehen mehrerer Nationalsprachen in einer Mischsprache nicht anzunehmen ist. Wohl aber hat wiederholt eine Sprache, z. B. in der neueren Zeit die englische, eine solche Verbreitungskraft gezeigt, daß durch sie andere Nationalsprachen verdrängt worden sind, so daß auf solchem Wege eine Sprache zu einer Art Universalsprache werden könnte. Jedoch

treten hierbei die sprachlichen Verhältnisse gegen die politischen ganz zurück.

Wie dem auch sei: dem Grundgedanken Hebbels, daß die Sprache den Menschen zum klaren Bewußtsein seiner selbst als eines Einzelwesens bringt und zugleich auch wieder die Individuen miteinander verknüpft, wird man Berechtigung zuerkennen. Hebbel sagt: „Durch die Sprache sucht der Mensch sich selbst von der Welt zu unterscheiden, mehr noch als die Welt von sich" (T. III, 4093). Die einigende Macht der Sprache aber behandelt er poetisch in dem Sonett „Die Sprache", wo es heißt:

„Als höchstes Wunder, das der Geist vollbrachte,
Preis' ich die Sprache, die er, sonst verloren
In tiefste Einsamkeit, aus sich geboren,
Weil sie allein die andern möglich machte.

Ja, wenn ich sie in Grund und Zweck betrachte,
So hat nur sie den schweren Fluch beschworen,
Dem er, zum dumpfen Einzelsein erkoren,
Erlegen wäre, eh' er noch erwachte.

Denn ist das unerforschte Eins und Alles
In nie begriffnem Selbstzersplittrungsdrange
Zu einer Welt von Punkten gleich zerstoben:

So wird durch sie, die jedes Wesen-Balles
Geheimstes Sein erscheinen läßt im Klange,
Die Trennung völlig wieder aufgehoben."
(W. VI, 323.)

Dem Fortschritt von der Individual- zur Universalsprache würde es entsprechen, wenn die Sprachen in demselben Maße, wie sie allgemeiner werden, auch den Geist vollkommener verkörpern. Durchweg wird man das auch zugeben, aber im Gegensatz zu Hebbel die Ursache davon in der wachsenden Individualisierungsfähigkeit der modernen analytischen Sprachen erblicken.

Über den Charakter der einzelnen Idiome hat sich Hebbel seltener geäußert. Nur zu Anfang des Münchener Tagebuchs findet sich eine längere Erörterung über die Entwickelung und das Wesen der wichtigsten Sprachen, die übrigens mit Hebbels späteren Ansichten in Widerspruch steht. Er führt nämlich hier aus, daß das Band zwischen Geist und Sprache im Laufe der Zeit immer loser geworden sei. „Der Geist steht zu den Sprachen, wie der Mann zu den Weibern. Ach, auch er war einst ein Jüngling, und da hatte er eine schöne Liebe; sein Mädchen verstand ihn, verstand ihn so ganz wie er sich selbst

verstand, jedes seiner Gefühle, jeder seiner Gedanken klang aus ihrer Brust reicher und göttlicher wieder; ihr Wesen war das harmonische Echo des seinigen. Das war die griechische Sprache; das himmlische Band, welches beide miteinander verknüpfte, ist längst gelöst, aber wenn ihm jetzt, im hohen Alter, noch einmal eine selige Stunde kommt, so beklagt er es noch immer, daß er sie nicht mehr mit seiner Geliebten teilen darf. Latein war seine Haushälterin, eine zähe, sparsame Wirtschafterin, die in Kisten und Kasten seine Schätze aufhäufte, aber ihm jede Ausgabe erschwerte. Französisch ist sein Kammermädchen, er schäkert mit ihr wie alte Herren nach Tisch zu tun pflegen, aber nie darf sie ihm sich nähern, wenn er denkt, nie wenn er empfindet oder betet" (T. I, 376). Der Charakter der drei Sprachen, von denen Hebbel übrigens das Griechische nicht kannte, ist damit gut gekennzeichnet. Das Deutsche wird im weiteren Verlauf der obigen Stelle als die Hausfrau, und damit offenbar als praktisch, nüchtern und prosaisch bezeichnet. Das ist wohl zum Teil dem Gleichnis zuliebe gesagt. Wenigstens hat Hebbel es später den ersten Vorzug der deutschen Sprache genannt, daß sie den Gedanken in all seinen Gliederungen vollständiger ausdrücken könne als irgendeine andere unter den neueren (T. III, 3348), wodurch ihr doch eine besonders innige Beziehung zum Geiste zugestanden wird. Der sinnliche Wohlklang, der die italienische Sprache in so hohem Maße auszeichne, fehle ihr allerdings, und auch unter der Hand des Meisters könne sie nicht zu Musik werden.

„Schön erscheint sie mir nicht, die deutsche Sprache, doch schön ist
Auch die französische nicht, nur die italische klingt.
Aber ich finde sie reich, wie irgendeine der Völker,
Finde den köstlichsten Schatz treffender Wörter gehäuft,
Finde unendliche Freiheit, sie so und anders zu stellen,
Bis der Gedanke die Form, bis er die Färbung erlangt,
Bis er sich leicht verwebt mit fremden Gedanken, und dennoch
Das Gepräge des Ichs, dem er entsprang, nicht verliert."

(W. VI, 346.)

VI. Die Natur.

Die eigenartige Natur Dithmarschens, in der Hebbel seine Jugend verbrachte, scheint auf das Gemüt des Kindes und Jünglings keinen fruchtbringenden Einfluß ausgeübt zu haben. Die ernste Gleichförmigkeit der Landschaft wirkte auf ihn niederdrückend; in ihr sah er nur eine Fessel, die seinen geistigen Aufschwung hemmte. Auch hatte der junge Dichter in der Zeit seiner ersten Entwickelung allzuviel

mit sich selbst zu schaffen, um für den stillen Zauber des Naturlebens empfänglich zu sein. Sein ganzes Denken zog sich bald auf einen Punkt zusammen, auf den Menschen. „Ich erfuhr von der Nachtigall selten oder nie etwas Neues, denn daß der Frühling wieder da ist, das weiß ich auch ohne sie, aber ich erfuhr noch immer etwas von einem Narren, der mir in den Weg kam,“ so bestimmt Hebbel noch 1847 seinen Standpunkt (T. III, 4223). Und ähnlich heißt es einige Jahre später: „Man sieht die Natur eigentlich nur so lange, als man den Menschen noch nicht sieht; er drängt sie augenblicklich in den Hintergrund, sobald er hervortritt“ (W. X, 176). Hebbel ist sich auch klar darüber, weshalb er der Natur so kühl gegenübersteht: sie ist ihm nicht reich genug, da er von Jugend auf nicht in und mit ihr gelebt hat. Sie spricht nicht zu ihm und offenbart ihm nicht ihre Geheimnisse. So muß er denn, wenn er als Dichter ein Verhältnis zu ihr gewinnen will, sein eigenes Denken und Fühlen bewußt in sie hineinlegen. Betrachtet man Hebbels Naturdichtung, so findet man, daß der Dichter sich selten einer reinen Naturstimmung hingibt; seine Seele vermag nicht wie die Goethes in dem milden Zauber einer unpersönlichen Natur aufzugehen. Es fehlt seinen lyrischen Gedichten die „süße Unmittelbarkeit“, die er selbst an Goethe bewundert. Wo trifft man bei Hebbel jene still beglückende Zwiesprache mit der Natur, aus der Goethe in jeder Lebenslage Erfrischung und Kräftigung schöpfte?

Viel bewußter als Goethe sucht daher Hebbel überall das Naturgeschehen als Hindeutung auf Menschengeschick oder als Ausfluß tiefer, geheimnisvoller Kräfte zu fassen. Nun wird allerdings jeder Dichter, falls er nicht bei der bloßen Beschreibung stehen bleibt, die Natur in innere Beziehung zum Menschen setzen; er wird sein eigenes Innenleben in der Natur wiederfinden und das äußere Geschehen als Symbol für menschliche Stimmungen und Erlebnisse auffassen. Hebbel geht hierin aber weiter als die meisten anderen Dichter. Das Naturleben der Pflanzen und Tiere verschwindet fast ganz vor seinem Blick; die bunte Mannigfaltigkeit und sinnliche Schönheit sagt ihm zu wenig. Er sucht einen tieferen Sinn, oder vielmehr er legt ihn hinein. Wenn Hebbel von Natur spricht, so denkt er bei diesem Worte wohl vor allem an die schöpferische Kraft, die sich in den Naturerzeugnissen ebenso äußert wie im Menschen. In dem schon erwähnten Gedicht „Proteus“ werden alle Erscheinungen der Natur, Wolken, Stürme, Blitz, Regen, Blumen und Tiere als Ausfluß einer Naturkraft gedeutet. Während in Goethes Lyrik der pantheistische

Geist der Natur nur leise durchklingt, sucht HEBBEL absichtlich den metaphysischen Gehalt auf, ja er zerrt ihn oft gewaltsam an die Oberfläche. In Augenblicken glücklichster dichterischer Eingebung verschmilzt auch bei ihm äußerer Vorgang und innerer Gehalt zu wunderbarer Einheit, wie etwa in dem Gedichte „Der Herbsttag". Häufig dagegen ist die sinnliche Handlung allzu absichtsvoll zur Veranschaulichung eines abstrakten Ideengehaltes erfunden. Indes bleibt HEBBEL nicht einmal bei einer allgemein-symbolischen Bedeutung stehen, sondern unterlegt den Naturwesen und -vorgängen sogar einen ethischen Sinn, und zwar in der Weise, daß manche Naturerzeugnisse wie Rosen und Vögel, die in seiner Phantasie eine besondere Rolle spielen, nicht nur als Symbole, sondern als selbst sittlich, d. h. auf der Stufenleiter der Entwickelung besonders hochstehende Produkte der Natur angesehen worden.[14] Wir haben es also mit einer subjektiven Einfühlung der stärksten Art zu tun: statt sich in die Natur zu vertiefen, vertieft HEBBEL die Natur, und Tiere und Pflanzen werden ihm erst dadurch poetisch, daß er ihnen sittliche Kräfte verleiht.

In Heidelberg geht ihm allerdings der Sinn für schöne landschaftliche Bilder auf, die er auch wiederholt in seinem Tagebuch festhält, und die Briefe aus Gmunden zeigen, wie sehr ihn der Verkehr mit der Natur in seinen letzten Lebensjahren beglückte. An seinen Grundanschauungen über die Natur ändert dies jedoch nur wenig; denn auch später, als er selbst meinte, sein Verhältnis zur Natur sei inniger geworden, ist die Auffassung immer noch vorwiegend abstrakt-pantheistisch.

Trotzdem ist eine gewisse Wandlung in HEBBELS Verhältnis zur Natur bemerkbar. Er sagt einmal, er habe an sich die Erfahrung gemacht, daß der Mensch sich in der ersten Hälfte seines Lebens mehr zur Kunst, in der zweiten mehr zur Natur hingezogen fühle, und gibt als Grund dafür an, daß man sich erst allmählich die Fähigkeit erwirbt, über die Einzelheiten hinaus das große Ganze der Natur aufzufassen (T. IV, 3913). Der in HEBBEL so mächtige Trieb, die Natur als Einheit zu betrachten, hatte ihm in früherer Zeit gewissermaßen die Fülle der Naturerscheinungen entfremdet oder doch als nebensächlich erscheinen lassen. Später gelang es ihm, im einzelnen Naturdinge die zugrunde liegende Kraft zu bewundern. Nach dem Tode des von ihm so sehr geliebten Eichhörnchens schreibt er: „Ich suche nicht bloß im Menschen, sondern in allem, was lebt und webt, ein unergründliches, göttliches Geheimnis, dem man durch

Liebe näher kommen kann“ (T. IV, 5937). Wie sich zuletzt seine Naturanschauung doch wieder ganz metaphysisch gestaltet, sieht man aus folgender Aufzeichnung: „Ich fühle mich jetzt wieder unendlich zur Natur hingezogen; die Gedanken des Menschen verlieren Tag für Tag mehr in meinen Augen, und die Gedanken Gottes treten wieder in ihre Stelle. Man wird so von neuem Kind, aber mit Bewußtsein und darum für immer; man fühlt sich dem Urgrund eine lange Zeit durch die einzelnen Erscheinungen entfremdet, aber man kehrt zuletzt unbefriedigt wieder zu ihm zurück, weil man erkennt, daß nur er alles in allem bietet, wenn auch nichts so grell und bunt, daß Rausch und Wollust entstehen können“. Diese Stelle atmet ganz den Geist Spinozas, dem Hebbels Weltanschauung auch in anderen Beziehungen nahesteht.

Wenden wir uns nach diesen mehr allgemeinen Betrachtungen den Einzelfragen zu, wie sie Hebbel behandelt hat, so stoßen wir im ersten Tagebuch zunächst auf den Gedanken, daß der Vielheit der Naturerscheinungen eine einheitliche Urkraft zugrunde liegt. 1836 erwähnt Hebbel beiläufig, daß die Anziehungskraft, und zwar nur eine, das Grundprinzip alles materiellen Geschehens (wie auch des geistigen) sei. Dabei nennt er als „erstes Konstitutionsprinzip“ der Welt das der Ökonomie. Während hier die Einheit betont wird, fällt dem Beobachter bei anderen Gelegenheiten der unermeßliche Reichtum und die scheinbare Verschwendung der Natur auf, die das Schönste ruhig und gleichgültig zerstört. Aber auch hierin sieht er nur ein Zeichen „ihrer unerschütterlichen Sicherheit, ihres unverrückbaren Zieles“ (T. I, 1184). „Die Natur scheint sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alle erschaffen zu müssen. Es mag ein reizendes Spiel für sie sein, vielleicht am pikantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt, denn für sie bleibt jede trotzende Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen zum Zeitvertreib gegeben hat, und das ihn damit bedroht“ (T. III, 3167). Unter dieser poetischen Ausdrucksweise liegt der Gedanke verborgen, daß im großen und ganzen dem Naturgeschehen ein bestimmter Gang vorgeschrieben ist, daß aber im einzelnen eine Abweichung davon, ja Widerstreitendes vorkommen könne. So sind auch selbst Verzerrungen möglich, die zwar aus der Natur hervorgehen, aber doch aus ihrem regelmäßigen Kreislauf insofern herausfallen, als sie der Idee der Natur nicht entsprechen und keine symbolische Bedeutung haben. Wie entsetzlich aber würde es in die Grundlagen unseres Seelenlebens eingreifen, „wenn die Natur

einmal das Abnorme, das von allem bisher Vorhandenen Abweichende hervorbrächte, etwa einen konversierenden Baum oder einen philosophierenden Pudel mit Sprachorganen begabt“ (Brief 27. März 1837). Die Annahme der Unveränderlichkeit der Natur, die doch vielleicht nur eine scheinbare sein mag, ist aber, wie Hebbel sich ausdrückt, die „Basis unseres Friedens“. Übrigens haben solche Betrachtungen ihre Quelle in dem Widerstreit zweier Vorstellungen über die Natur, zwischen denen der menschliche Geist hin- und herschwankt: Ist die Natur starre, unveränderliche Gesetzmäßigkeit in mechanischem Sinne? oder ist sie freie Entwickelung? Keine von beiden Möglichkeiten kann der Geist vollständig zu Ende denken. Hebbel ersinnt aber noch einen dritten möglichen Fall. Eines Abends kam ihm der „eiskalte Gedanke“: „Vielleicht ruft die Natur doch nur eine gewisse Anzahl Bildungen ins Dasein, die zeugende Kraft geht ihr einst aus, dann erfüllen nur noch die abgeschiedenen Schatten das Weltall“ (T. II, 2189). Alles dies sind freilich Phantasien, die nur deshalb bemerkenswert sind, weil sich in ihnen der Geist Hebbels spiegelt.

Wichtiger ist die Frage, was denn nun der allgemeinste Sinn jener Entfaltung der einen Naturkraft in die Vielheit der Erzeugnisse sei? Hebbel antwortet: „Dem All scheint nur ein einziger Prozeß zugrunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Haß und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuß. Welten sind immer nötig“ (T. III, 3466). Damit sind wir wieder im metaphysisch-mystischen Fahrwasser der absoluten Philosophie angelangt. Hebbel nimmt einen einzigen Vorgang in der Natur an; er nennt ihn einmal Verdichtung, was Schellings „Einbildung des Allgemeinen in das Besondere“ entspricht. Für die ursprünglichste Kraft hält er die Anziehungskraft, die auch in der geistigen Welt als Freundschaft und Liebe herrsche. „Es scheint doch ganz der nämliche Prozeß in der physischen und in der moralischen Welt zu walten, das Streben nämlich, die ewigen in sich selbst beruhenden Gesetze der Harmonie, des Übereinstimmens der Dinge mit sich selbst, einem widerspenstigen Stoffe gegenüber geltend zu machen“ (T. III, 3483). In diesem Satze ist zunächst die Forderung ausgesprochen, daß körperliche und geistige Welt trotz aller Verschiedenheit von denselben Gesetzen beherrscht wird; daneben scheint ein Gegensatz zwischen dem Stoff und den sie „beherrschenden“ Gesetzen angenommen zu werden; doch gilt dies nach Hebbels Grundanschauung nur für den späteren Zustand der Entzweiung. Ursprünglich ist die Natur eine Einheit.

Aus diesem Zustande aber geht sie in den der völligen Entfremdung von sich selbst über; es entsteht innere Disharmonie, die sich bis zum Haß zwischen den Elementen steigert. Das aber kann nicht das Ziel sein. Im tiefsten Wesen der Dinge wirkt noch die frühere Einheit nach; als Liebe überwindet sie Haß und Disharmonie und führt so die Dinge und Wesen wieder zur Harmonie mit sich selbst und mit dem All. Das sind uralte Gedanken der Menschheit: schon Empedokles sprach von Haß und Liebe zwischen den Elementen. Hebbel hat sie wohl im Anschluß an Schelling entwickelt. — Als Endziel des ganzen Naturlaufs bezeichnet er an der obengenannten Stelle den Selbstgenuß. Ähnlich hatte er schon vorher (1840) geschrieben: „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt“ (T. II, 2173). Nur wenn die Harmonie in bewußten Wesen empfunden wird, nur wenn sie als vollkommene Liebe zwischen den Naturwesen lebt, ist Einheit im höchsten Sinne vorhanden.

Hinsichtlich der Frage, wie die Natur dieses ihr Ziel erreicht, hat sich Hebbel ebenfalls Schellings Gedanken angeeignet, aber auch hier wieder zu eigener Ausgestaltung gebracht. „Die Natur hat nur einen höchsten Prozeß, im Geistigen wie im Physischen, den der Verdichtung [d. h. der Bildung einzelner „Formen“ aus der ursprünglichen Einheit]. Wunderbar ist es, daß sie bei ihrem unbegrenzten, immer auf das höchste Mögliche gerichtete Streben doch auf jeder Stufe verweilen muß, und auf eine Art, als ob es für immer wäre. Es scheint, als ob alle untergeordneten Bildungen auf nichts weiter als auf Läuterung des Elementes abzielten. So kommt sie vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen; so im Menschen zum Genie“ (T. II, 3192). Hebbel nimmt also mit der Evolutionstheorie eine Stufenleiter der Naturwesen an, eine Entwickelung vom Niederen zum Höheren. Dabei erscheint das vollkommenere Wesen als eine Überwindung des unvollkommenen. „Jede geringere Potenz hat das Recht, sich eine Zeitlang gegen die höhere aufzulehnen, ohne daß diese darum gleich befugt wäre, jene zu vernichten. . . .“ (T. III, 4001). Eine eigenartige Auffassung vom Kampfe ums Dasein! Die höhere Stufe hat eben etwas erreicht, was die niedere nur erstrebt, aber nicht zu voller Entfaltung gebracht hat. Daraus entsteht ein ursprünglicher Haß und Neid zwischen den Naturwesen: „Die Pflanze leidet daran, nicht Tier zu sein usf.“ Derartigen Erwägungen liegt offenbar der Gedanke zugrunde, daß eigentlich jedes Naturerzeugnis ein Versuch der Urkraft ist, zu voller Ent-

faltung zu kommen, daß aber dieses Ziel bei den verschiedenen Dingen und Wesen in mehr oder weniger unvollkommener Weise erreicht wird. Streng genommen müßte man alle Naturerzeugnisse außer den vollkommensten Menschen als mißglückte Versuche der Naturkraft bezeichnen, ihr wahres Wesen auszusprechen. Trotzdem aber ist jedes Wesen, das die Natur hervorbringt, notwendig als eine Stufe zur Erreichung des höchsten Zieles. Auch den scheinbar überflüssigsten oder schädlichsten Wesen wie Wanzen und Flöhen gesteht Hebbel Notwendigkeit zu, allerdings nur als Gattung, nicht als Individuum. Er verallgemeinert diesen Gedanken in dem Epigramm:

Devise für Kunst und Leben.

„Hast du begriffen, warum die Wanzen und Flöhe entstehen,
Fluchst du nicht mehr der Natur, daß sie sie schafft, wie dich selbst,
Dann bekämpfe sie einzeln und warte nicht, bis sie dich stechen:
Duldung gebührt dem Geschlecht, schärfste Verfolgung dem Glied.“
(W. VI, 364.)

Die Lehre von der allmählichen Entwickelung führt leicht zu der Frage nach dem ersten Ursprung des Lebens auf der Erde. Hebbel greift hier zu der Annahme, daß es auf der Erde ein ursprüngliches Bewußtsein gegeben habe. „Die Natur ist bewußtlos, sagt Hegel. Aber, wenn ihr kein allgemeines Bewußtsein zugrunde läge, wie käme sie je im Menschen zum besonderen?“ (T. III, 4066). „Die Alten nannten die Erde ein Tier und wußten, so kindlichkindisch der Ausdruck klingt, sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben . . . . .“ (T. IV, 5669). Danach wäre die Entwickelung der Natur eigentlich gleichbedeutend mit der allmählichen Entstehung des höheren Bewußtseins, und die Erde scheint sich mitten in diesem Vorgange des Bewußtwerdens zu befinden. „Die Erde ist vielleicht der Mittelplanet, auf dem das Bewußtsein erst dämmert, und darum der relativ schlechteste; auf dem niedrigeren existiert nur reines Tierleben, auf dem höheren reines Geistesleben“ (T. III, 3991). Pflanzen und Tiere sind die Stufen, durch die sich jene Bewußtseinsentwickelung vollzieht, um ihr Ziel im Menschen zu erreichen. Sie sind insofern nicht selbständige Wesen, sondern gewissermaßen Organe der Erde, durch welche die Kräfte der Erde ausströmen. Poetisch heißt es einmal: „Der Erdgeist atmet sich durch die verschiedenen Blumen aus, wie sie aufeinander folgen: Veilchen — Rose — Nelke usw.“ (T. III, 5113). Unter den chemischen und physiologischen Kräften liegen im Organismus noch tellurische und

siderische; diese bedingen und bestimmen alles Geschehen, aber nur in letzter Instanz (T. IV, 5784). Über diese niedersten Stufen seelischen Lebens vermögen wir allerdings nichts zu sagen. Viel näher steht uns das Seelenleben der Tiere, mit dem sich Hebbel bei seiner großen Liebe zu den Tieren sehr häufig beschäftigt hat. Während er nun einerseits recht kindliche Beobachtungen an den Tieren, z. B. an seinem Eichkätzchen macht, sind seine Deutungen des tierischen Seelenlebens tiefsinnig, aber oft überschwänglich. Im Tagebuch von 1835 wird die seltsame Frage erörtert, ob das Tier nicht vielleicht höhere Begriffe habe als der Mensch, und der Mensch dem Tiere gegenüber nur in dem Sinne die höhere Macht darstelle wie Stürme und Sturmfluten es für den Menschen sind? (T. I, 68). Im Gegensatz hierzu will er später den Tieren Intelligenz und selbst Bewußtsein absprechen, weil sie sich vor dem Spiegel nicht erkennen und sich gegen ihren gemeinsamen Tyrannen, den Menschen, nicht miteinander verbinden (T. III, 4350, 4423). Indes ist das wohl nicht Hebbels feste Ansicht gewesen. Gemäß seiner Annahme einer allmählichen Naturentwickelung steht das Tier der Natur noch näher als der Mensch. „Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht, durch deren Erreichung auf der einen Seite das Geschöpf selbst, auf der andern aber die Welt besteht" (T. IV, 6113). Das Leben des Tieres ist also vom Welt- oder Naturgeist ganz umschlossen und mit ihm eins; in ihm klafft noch nicht der Zwiespalt, der im Menschen den Geist von der Natur trennt. Daher erblickt Hebbel im tierischen Wesen eine Harmonie und Abgeschlossenheit, die er im Menschen vermißt. Der Mensch kann nur über der Natur stehen, oder unter ihr, das Tier lebt in der Natur. „Wenn ich mich mit einem Tier beschäftige, so habe ich es mit einem Gedanken der Natur zu tun, und mit einem unergründlichen; denn wer gelangt zum Begriff des Organismus? Wenn ich mich aber mit einem Menschen einlasse, der nicht ein höchst bedeutender ist, so dresche ich leeres Stroh, denn die Natur spricht nicht mehr unmittelbar durch ihn, und er selbst hat nichts zu sagen. Ja, selbst dem bedeutendsten Menschen gegenüber ist das Tier relativ im Vorteil, denn es spricht den Gedanken seiner Gattung rein und ganz aus; welcher Mensch aber täte das?" (T. IV, 5701). In solchen Worten spricht nicht allein verstandesmäßige Überlegung, sondern auch eine etwas menschenfeindliche Stimmung. Es gab Zeiten, wo der Dichter seine ganze Liebe den Tieren zuwandte, da die Menschen ihm kalt und unfreundlich gegenüberstanden. Immer-

hin spricht HEBBEL hier Gedanken aus, die einen Kern von Wahrheit enthalten. Das Tier steht der unbewußten Natur näher als der Mensch; es spricht den Gedanken oder die Idee der Gattung reiner aus, weil den tierischen Einzelwesen die starke Differenzierung fehlt; sie sind noch nicht Individuen in dem gesteigerten Sinne wie der Mensch. HEGEL ist über diesen Punkt zwar anderer Ansicht; nach ihm stellt kein Tier den Gattungscharakter rein dar, sondern es bleibt überall ein irrationaler Rest oder eine individuelle Besonderheit, die der Idee nicht entspricht. Tatsächlich muß auch HEBBEL seiner Gesamtanschauung gemäß dasselbe annehmen. Nur läßt ihn seine übergroße Liebe zu den Tieren manchmal vergessen, daß sie für ihn nur unvollkommene Vorstufen zur Erzeugung des Menschen sind.

Der eigentliche naturwissenschaftliche Entwickelungsgedanke, der allen diesen Erörterungen zugrunde liegt, wird an mehreren Stellen ausdrücklich erwähnt, wenn auch nicht mit voller Überzeugung. Im Tagebuch von 1847 lesen wir folgendes: „Über Nacht träumte mir, ich sähe zwei Tiere, die alles zugleich waren, häßlich, sonderbar, ekelhaft usw. Sie hatten keine Haare, keine Wolle, keine Federn, aber doch eine Art von Bekleidung der Haut, die moosähnlich in der Mitte von allem diesem stand, und waren so grob und ungeschickt von der Natur ausgeführt, daß ich in ihren Muskeln noch das offenbar Elementarische, unorganisierte Erde, Holz usw. wahrzunehmen glaubte und dachte: hier siehst du einmal ein Übergangsgeschöpf, das dir den Lebenserschaffungsprozeß verdeutlichen wird. Der Traum war sicher die Folge einer Abendlektüre in KANT, ich las nämlich die vortreffliche Entwickelung, wie Welten entstehen und vergehen, wie die Sonnen sich verdichten usw." (T. III, 3895). Wenn HEBBEL, wie es wahrscheinlich ist, das zweite Hauptstück von KANTS „Allgemeiner Naturgeschichte und Theorie des Himmels" gelesen hat,[15] so haben wir hierin wohl eine Quelle für jene Gedanken über die Veränderung der Naturwesen zu sehen, womit sich dann die SCHELLINGsche Konstruktion der Natur verband. In der letzten Brieftasche HEBBELS aus dem Jahre 1863 steht noch eine Bemerkung, die sich unmittelbar auf die Variabilität der Arten bezieht: „Wer weiß denn, ob nicht jedes Tier die Fähigkeit hat, in ein anderes höheres überzugehen? Erst in großen Notkrisen der Natur könnte das sich zeigen" (T. IV, S. XV, 17). HEBBEL meint also, daß, wenn eine solche Fähigkeit dem Tiere wirklich zukomme, sie sich unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht zeige, sondern nur, wenn besondere Krisen der Natur, d. h. veränderte Lebensbedingungen eine Umwandlung im Körperbau

erheischten. Wir haben es hier wohl mit Ergebnissen eigenen Nachdenkens zu tun; immerhin mag Hebbel durch den Verkehr mit dem Physiologen Brücke auf manches naturwissenschaftliche Problem hingewiesen sein. Ausgeschlossen ist es wohl, daß er von Darwins Origin of Species, das vier Jahre vor jener Tagebuchstelle erschienen war, Genaueres wußte.

Der Mensch bildet nun als Naturwesen den Abschluß der Schöpfung. Er ist eine „Mischung aus allen Naturstoffen“ (T. I, 15), eine „Variation zum Thema Natur“. In ihm ist aber die Kraft der Natur nicht mehr einheitlich konzentriert wie bei den Wesen niederer Art; sie ist vielmehr „unter die einzelnen [Menschen] verteilt, die nebeneinander herlaufen und sich in den Weg treten; für sie gibt es keine Konzentrationsmöglichkeit, und dennoch ist eben Konzentration der ewige Gegenstand ihrer Sehnsucht und zeugt in verzweifelter Selbsthilfe Religion und Staaten“ (T. I, 1765) 1839. Im Menschen ist demnach die einheitliche Urkraft der Natur zersplittert; es entstehen Einzelwesen, die nicht nur mit dem Ganzen der Welt, sondern auch mit sich selbst in Disharmonie leben. Aber sie streben nach Einheit und Harmonie oder, wie Hebbel hier sagt, nach Konzentration. Freilich ist gerade diese Zersplitterung der Kraft notwendig, um zu einer höheren geistigen Einheit zu gelangen und so den Schöpfungsprozeß zur Vollendung zu bringen. „Wir Menschen sind diejenigen Punkte der Natur, worin sie sich zusammenfaßt. Vielleicht auch die Adern der Natur“ (T. II, 2123). Sehr bedeutungsvoll sagt Hebbel: „Der Mensch ist die Kontinuation des Schöpfungsaktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert“ (T. I, 1364) 1838. Daß Hebbel diesem Satze besondere Wichtigkeit zuschrieb, geht daraus hervor, daß er zwei Jahre nach der Eintragung am Rande hinzufügte: „Dies ist die tiefste Bemerkung im ganzen Buch“. Er kam zu seiner Ansicht, wie er an der betreffenden Stelle des Tagebuchs mitteilt, durch eine logische Überlegung. Die Inkongruenz zwischen Begriff und Ding war ihm aufgefallen. Dasjenige, wovon wir einen Begriff haben, wie Recht, Unrecht, Tugend, kommt in der Wirklichkeit, so wie wir es denken, nicht vor; es ist nur als Ideal gegeben. Andererseits haben wir von dem, was wirklich ist, etwa vom Leben, keinen logischen Begriff; wir „erleben“ das Leben, können es aber nicht definieren. In den Begriffen stellt uns also der Geist Ideale vor, die ihrer Verwirklichung noch harren. „Wo uns Erkenntnis [nämlich durch Begriffe] vergönnt ward, da bedarf die Natur

unserer Mithilfe." Aufgabe des Menschen ist es daher, diese Ideale schöpferisch zu gestalten und Begriffe wie Recht, Tugend usw. immer mehr zu verwirklichen; und insofern nennt HEBBEL den Menschen die Kontinuation der Schöpfung. Die Natur „schafft im Menschen selbst schon ein Wesen, dem offenbar ein größerer Begriff zugrunde liegt, als es rein ausspricht" (T. III, 3767). Diesen Begriff vermag der Mensch in gewissem Grade zu verwirklichen, aber nicht durch seine „Natur", sondern durch das Höhere, das in ihm schlummert. Die Entstehung des Menschen ist demnach nicht der Abschluß der Schöpfung; im Gegenteil, er verhindert den Abschluß und setzt die Schöpfung durch sein geistiges Schaffen fort. HEBBEL hat diese Ansicht schon 1838 ausgesprochen, und wir dürfen darin trotz einiger widersprechender Bemerkungen einen grundlegenden Bestandteil seiner Weltanschauung sehen. Allerdings berührt er sich auch hier mit SCHELLING, unter dessen Einfluß er damals stand. Man vergleiche mit HEBBELS Worten folgende Stelle aus SCHELLING: „Der Mensch, das Vernunftwesen überhaupt, ist hingestellt, eine Ergänzung der Welterscheinung zu sein: aus ihm, aus seiner Tätigkeit soll sich entwickeln, was zur Totalität der Offenbarung Gottes fehlt...."[16] Nebenbei mag auch an NIETZSCHES Lehre vom Übermenschen erinnert werden, deren Wahrheitskern wohl in dem Gedanken einer Weiterentwickelung und Erhöhung des Menschlichen zu suchen ist.[17] Für HEBBEL gilt nun als schöpferische Tätigkeit im eigentlichen Sinne nur die Tätigkeit des künstlerischen Genies, wie er denn in der schon oben angezogenen Stelle der Stufenleiter von Stein, Pflanze, Tier und Mensch als letztes Glied das Genie anfügt.

Indem wir es den späteren Betrachtungen über Mensch und Geschichte überlassen, die hier begonnenen Gedankenreihen weiter zu verfolgen, wenden wir uns zunächst einem Vorstellungskreise zu, der dem heraklitischen Satz vom beständigen Wechsel der Dinge nahesteht. Wir beginnen mit einer kurzen Erörterung über die Erhaltung des Stoffes. „Alles, was zu einem Dinge notwendig ist, muß darin sein, muß immer darin sein, oder es ist nicht, ist zuweilen nicht. Dies auf die Welt angewandt, so kann durchaus nichts Neues, nicht Dagewesenes eintreten; nur verschwindet ein Element oft an einem Platz und tritt an einem anderen wieder hervor" (T. I, 1515). Die hier erwähnte Vorstellung eines beständigen Wechsels des Stoffes hat HEBBEL häufig beschäftigt. Nach der Betrachtung von Versteinerungen im Jardin des Plantes schreibt er: „Ja, wenn man so sieht, wie das sich durcheinander verschlingt, das Leben und der Tod, wenn

man bedenkt, daß auf der ganzen Erde vielleicht kein Stäubchen ist, das nicht schon gelacht und geweint, geblüht und geduftet hätte, so wird einem trostlos zu Mute, und alle Philosophie schlägt nicht dagegen an; denn leider, was hat der Geist, wenn er nichts als sich selbst hat? Er muß immer von neuem die Mesalliance eingehen, wenn er es einmal mußte, und bei der Unsterblichkeit kommt nichts heraus als das Wieder- und Wiederkäuen" (T. II, 3012). — Wie im einzelnen Körper das Leben vom Wechsel der Stoffe abhängt, so das Gesamtleben der Natur vom Wechsel der Individuen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Tod des Einzelwesens nichts anderes als Stoffwechsel in der Natur und insofern notwendig. „Die Natur ißt, wenn wir sterben" (T. III, 3583). Ganz ähnlich sagt Goethe: „Leben ist ihre (der Natur) schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben". Übrigens spricht Hebbel hier nur von der natürlichen Auflösung der Kräfte. „So gewiß es ist, daß es kein Mittel gegen den Tod gibt und geben kann, weil die Natur nun einmal das Gesamtleben vom Wechsel der Individuen abhängig gemacht hat, wie das Einzelleben vom Wechsel der Stoffe, so gewiß ist es auch, daß es gegen jede Krankheit ein Mittel geben muß, denn für die Beseitigung aller zufälligen Entwickelungsstörungen muß nach dem Grundprinzip der Natur so sicher gesorgt sein wie für Essen und Trinken, und es wird sich nach Verlauf von Jahrtausenden nur noch darum handeln, ob man den rechten Arzt zur rechten Stunde ruft oder nicht" (T. IV, 6102). Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Ich halte es für sehr möglich, daß die Medizin dereinst alle Krankheiten heilen und daß der Mensch nur noch am Leben, an dem allmählichen Verschwinden aller Kräfte sterben wird" (T. III, 3465). In solchen Ansichten offenbart sich Hebbels fester Glaube an die durchgängige Vernünftigkeit der Welt. Wer wie Schelling und Hegel die Welt für einen Ausfluß der Vernunft hält, muß annehmen, daß die Natur, die gewisse Abweichungen vom regelmäßigen Gange des Geschehens zuläßt, auch die Mittel hervorbringen kann, um jenes scheinbar Unvernünftige, Widerspruchsvolle, wie es die plötzliche Zerstörung der Naturorganismen ist, aufzuheben.

Wenn wir nun die Frage aufwürfen, welchen Sinn dieser beständige Wechsel der Stoffe habe, so würde Hebbel wahrscheinlich darauf antworten, daß aller Stoff einmal aus der Peripherie des Seins in den Mittelpunkt gelangen, d. h. alle Stufen von der niedrigsten bewußtlosen im anorganischen Körper bis zur höchsten bewußten im Menschenwesen durchlaufen solle. Der Stoff muß gewissermaßen alle

möglichen Formen annehmen, um dann, wenn er seine Entwickelung durchgemacht hat, in den Zustand des absoluten Todes zu verfallen. „Wenn im All einmal alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen" (T. III, 3040). Der Zusatz: „Natürlich keine Philosophie", belehrt uns, daß Hebbel selbst dies mehr als poetische Deutung angesehen hat. Nichtsdestoweniger paßt die Vorstellung vom Geistwerden der Natur ganz zu seiner sonstiger Weltanschauung. Mit Hegel sieht er es als Ziel der Entwickelung an, daß die gesamte Natur aus ihrem Anderssein nach und nach in das Beisichsein des Geistes übergeht. Allerdings scheint er auch noch eine rückläufige Entwickelung oder vielmehr ein Absterben anzunehmen: „Ist das Leben vielleicht nur ein Verbrennen, ein Ausglühen, ein Wegzehren der Empfänglichkeit für Schmerz und Lust? Ist alles, was als ruhiges Element, als Erde und Stein, uns umgibt, schon lebendig gewesen? Werden auch wir Erde und Stein, und ist die Geschichte zu Ende, wenn alles ruht und schweigt?" (T. II, 2618). Danach wäre es der Kreislauf des Stoffes, zunächst aus der anorganischen Natur in die organische überzugehen und an der Bildung der höchsten organischen Wesen teilzunehmen, um hier gewissermaßen zum Selbstbewußtsein und Selbstgenuß zu gelangen; zuletzt würde er dann wieder in den anorganischen Zustand zurückkehren. Von dieser Ansicht ausgehend stellt Hebbel eine seltsame Betrachtung über das Gold an, die man dem Dichter und Zeitgenossen eines Steffens und Oken nicht verdenken mag. Gold „hat seine Schuld ans Weltall schon bezahlt, es ist Erde, die schon alles gewesen ist". Es regt sich keine Spur von Leben mehr in ihm, es ist unfruchtbar und kann nichts zum Leben erwecken, so ist es „verächtlicher als selbst der Kot" (T. III, 3486). Man sieht hier ganz deutlich, daß Hebbel die ethische Bewertung überall in die Natur hineinverlegt. Im Gegensatz zu obiger Stelle hat er übrigens in dem Sonett „Rechtfertigung" (W. VI, 311) den Zustand des Goldes als hohes ethisches Ziel hingestellt:

„Von mir sind keine Früchte mehr zu lesen,
Weil ich schon frei im eignen Dasein glänze".

Das Gold ist also der irdischen Entwickelung entzogen, es ist frei, nicht mehr ein „Werdendes", sondern „Gewordenes"[18].

Dem Kenner der neueren Philosophie wird es auffallen, daß manche Ansichten Hebbels über die Natur sich mit Fechners Lehre berühren. Auch Fechner nimmt an, daß die Erde beseelt sei und daß ihre Seele unserem besonderen Bewußtsein zugrunde liege, ähn-

lich wie nach Hebbel tellurische und siderische Kräfte in den Organismen wirksam sind. Fechner nennt wie Hebbel die lebenden Wesen Organe eines höheren Organismus, nämlich der Erde, und in bezug auf die Entstehung der Organismen sucht er die beiden scheinbar widersprechenden Gedanken einer Entwickelung niederer Formen zu höheren und einer Wandlung des Organischen in Anorganisches zu vereinigen. Auch in manchen Grundströmungen von Hebbels Weltanschauung tritt eine Verwandtschaft mit Fechners Geist hervor, besonders in seiner Neigung durch Analogieschlüsse vom menschlichen Wesen zur Erkenntnis der Natur zu gelangen. Hebbels Überzeugung, daß man die Natur nur durch das Medium des vermittelnden Menschengefühls darstellen könne (T. I, 989), war eine Haupttriebfeder in Fechners Philosophieren.

Nach allen bisherigen Erörterungen kann über Hebbels Auffassung und Bewertung der Naturwissenschaft kein Zweifel mehr herrschen. Wer im Schellingschen Geiste die wirklichen Naturerscheinungen nur als Symbole einer allwaltenden, einheitlichen Naturkraft ansieht, für den wird, falls er nicht die umfassende Allseitigkeit von Goethes Geist besitzt, die Kenntnis der empirischen Einzelheiten der Natur von geringerem Interesse sein gegenüber der naturphilosophischen Zusammenfassung und Deutung der Tatsachen. Daß Hebbel trotzdem an der Naturwissenschaft seiner Zeit, soweit deren Ergebnisse in seinen Gesichtskreis traten, lebhaften Anteil nahm, zeigen die zahlreichen Bemerkungen in seinen Tagebüchern, besonders zur Zeit seines Verkehrs mit dem Physiologen Brücke in Wien. Aber über den Begriff der Naturwissenschaft stellte er den der Naturerkenntnis.

Das letzte Ziel aller Erkenntnis ist und bleibt für Hebbel der Mensch, und in jeder Einzelwissenschaft spiegelt sich der menschliche Geist wieder. Selbst die Naturwissenschaft, möge sie auch noch so sehr nach Objektivität streben oder sich auf sogenannte Beschreibung zu beschränken suchen, kann, wenn sie nur die empirischen Tatsachen in Zusammenhang bringen will, den subjektiven, anthropomorphistischen Faktor nicht ausschalten. Andrerseits wird aber auch die gewonnene Naturkenntnis neues Licht auf die Auffassung werfen, die der Mensch von sich und seinem Wesen hat. Man denke nur daran, wie durch das Kopernikanische Weltsystem und den Darwinismus das Bild des Menschen von sich selbst von Grund aus umgewandelt worden ist. Hebbel vermutet, daß der „Zusammenhang des Menschen mit der Natur, die Verkettung seiner inneren Opera-

tionen mit ihren wahrnehmbaren äußeren" viel weiter geht als man gewöhnlich glaubt; und er hält es für die Aufgabe des höheren Lebens und „süßesten Genuß" in diesen Zusammenhang einzudringen. Wie wir Tatsachen des Seelenlebens unbewußt auf die äußere Natur anwenden, um diese uns verständlich zu machen, so projizieren wir auch vielleicht Naturanschauungen wieder zurück in unser Seelenleben; und Hebbel zweifelt daran, „ob wir je an die Wiederkehr des geistigen oder Seelen-Frühlings gedacht hätten, wenn wir die Wiederkehr des physischen nicht mit Augen sähen". (An Elise 1837). Wenn geistiges Geschehen und das, was wir Natur nennen, in so engem Zusammenhange miteinander stehen, wenn die ideale und reale Reihe des Seins nur zwei verschiedene Seiten eines und desselben inneren Geschehens sind, so ist auch die Naturwissenschaft als Erkenntnis im eigentlichen Sinne eng mit der geistigen Entwickelung der Menschheit verbunden. In diesem Sinne betont Hebbel: „Die Naturwissenschaft gibt den besten Maßstab für die Fortschritte der Menschheit ab: nur so weit sie die Natur kennt, kennt sie sich selbst" (T. I, 1163). Aber Naturwissenschaft im gewöhnlichen Sinne ist noch nicht Erkenntnis der Natur. Von den Materialisten, d. h. den nach materialistischer These arbeitenden Naturforschern sagt Hebbel: „Sie werden noch Unendliches leisten, aber doch mit allen ihren Triumphen nicht über den Begriff des Zweckmäßigen hinauskommen, und zwar des Zweckmäßigen im einzelnen. Die Natur verbirgt es durchaus nicht, wie sie die Erscheinungen aufbaut und im Gange erhält; darum wird z. B. die Tätigkeit des Gehirns früher oder später ebensogut ihren Harvey finden, wie der Umlauf des Blutes ihn gefunden hat. Aber was ist damit in bezug auf den eigentlichen Knoten gewonnen, daß man den Menschen in diesem Sinn vollständig begreift und die ganze Erscheinungsreihe, der er angehört, mit ihm? Man steht im letzten Akt wieder, wo man im ersten stand, nur daß man nicht mehr von einem allmächtigen Schöpfer, sondern von unerbittlichen Gesetzen redet, was denn doch nur eine Kinderklapper mit der anderer vertauschen heißt. Dem Urgrund, aus dem die Erscheinungsreihen selbst aufsteigen, um sich dann in notwendigen Organismen auseinanderzubreiten, hat man sich seit der Zeit, wo Moses den Mann aus geknetetem Ton und das Weib aus der Rippe des Gebieters entstehen ließ, um keinen Hahnenschritt genähert. Darauf aber kommt es an, und die wunderliche Wissenschaft des Mittelalters wußte sehr wohl, warum sie den Homunkulus suchte, denn erst wenn man Menschen machen kann, hat man den

Menschen begriffen“ (T. IV, 5952), 1862. So steht HEBBEL den Fortschritten der Naturerkenntnis skeptisch gegenüber. „Wie glücklich sind die Naturforscher, wenn sie irgendeinen alten Irrtum widerlegt haben, wenn irgendeine für unübersteigbar gehaltene Schranke ... endlich fällt! Sie sollten aber nicht vergessen, daß sie dann jedesmal über sich selbst triumphieren, daß sie ein Kleid zerreißen, was sie selbst dem neckischen Proteus des Lebens anzogen, und daß sie, weit entfernt, etwas Neues zu bestimmen, nur eine alte Bestimmung aufheben . . .“ (T. IV, 6126). „Wer hat das Werden je in irgendeiner seiner Phasen belauscht und was hat die Befruchtungstheorie der Physiologie trotz der mikroskopisch genauen Beschreibung des arbeitenden Apparates für die Lösung des Grundgeheimnisses getan? Kann sie auch nur einen Buckel erklären? Dagegen kann es keine Kombination geben, die nicht in allen ihren Schlangenwindungen zu verfolgen und endlich aufzulösen wäre; das Weltgebäude ist uns erschlossen, zum Tanz der Himmelskörper können wir allenfalls die Geige streichen, aber der sprossende Halm ist uns ein Rätsel und und wird es ewig bleiben“ (T. IV, 6133)[19]. Das sind Gedanken aus HEBBELS letzter reifster Zeit. Poetischen Ausdruck hatte er ihnen schon in dem Epigramm „Newton als Greis“ verliehen:

„Newton versenkte sich fromm als Greis in die Apokalypse,
Moleschott spöttelt darob, aber ich finde es schön.
Freilich, die Wahl war schlecht, doch hatte er's endlich begriffen,
Daß man die Tiefe der Welt durch den Calcül nicht erschöpft.“
(W. VI, 456.)

Vergleichen wir zum Schlusse HEBBELS Stellung zur Natur mit der unserer großen Klassiker. GOETHE ging von der Natur in allen ihren Erscheinungen aus und suchte von ihr aus einen inneren Gehalt zu erringen. Es fühlte sich in voller Harmonie mit ihr. „Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend aus ihr herauszutreten und unvermögend tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen“. — SCHILLERS Streben war es hingegen von Anfang an, die Natur, die ihm als das Reich des Unfreien, Niedrigen, Sinnlichen erschien, zu überwinden und sich von ihren Fesseln zu befreien. Ihm gelang dies durch das tiefe und kraftvolle Gefühl innerer Freiheit, das die Grundlage seiner ethischen Persönlichkeit bildete. HEBBELS Verhältnis zur Natur ist unbestimmter, unsicherer und in mancher Hinsicht problematisch. Mit GOETHE sieht HEBBEL im Menschen

Digitized by Google

ein Naturerzeugnis, das wie alle anderen Wesen völlig an die natürlichen Gesetze gebunden ist. In Übereinstimmung mit SCHILLER aber erscheint ihm das wahrhaft Menschliche im Menschen als etwas der Natur Überlegenes. Gerade als Naturwesen betrachtet spricht der Mensch den „Gedanken der Natur“ nicht rein aus; er steht entweder unter oder über ihr, kann aber nicht in voller Harmonie mit ihr leben. Hiermit aber ist dem Menschen eine besondere, über das bloß natürliche Dasein hinausweisende Aufgabe gestellt: die Dissonanz, die sein inneres Wesen durchdringt, muß er als geistiges Wesen zu höherer Harmonie auflösen. Die Natur innerlich in sich zu überwinden — denn äußerlich bleibt er unter dem Gesetz ihrer Notwendigkeit — das ist die ethische Aufgabe des Menschen.

VII. Grundfragen der Ethik.

HEBBELS früheste ethische Anschauungen entstammen der christlichen Ideenwelt. In seinen ersten Gedichten und dem dramatischen Fragmente Mirandola kennt der jugendliche Dichter ein Handeln aus Freiheit, Sünde, Verantwortlichkeitsgefühl, Reue und Gewissen, alles Begriffe, die später ganz aus seiner Weltanschauung verschwinden oder doch einen von der christlichen Bedeutung abweichenden Sinn annehmen. Auch müssen in seiner Seele kräftige moralische Antriebe wirksam gewesen sein. Der Geist des Jünglings ist von einem hohen ethischen Idealismus und einem Bewußtsein innerer Freiheit erfüllt, das an SCHILLERS Persönlichkeit erinnert. Ja geradezu optimistisch kann man die sittliche Anschauung nennen, die in Gedichten und Aphorismen ihren Ausdruck findet[20]. Das Böse besteht zwar in der Welt, ohne daß man die Frage nach seinem Ursprung lösen könnte; aber es ist die notwendige Vorbedingung für sittliches Streben; denn nur durch die Überwindung des Sündhaften wird der Mensch tugendhaft. Die Sünde ist also die treibende Kraft im sittlichen Leben. Der Mensch kann ebensowenig absolut sündhaft wie absolut tugendhaft sein: „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: nicht entadelt oder vergöttert ihn gänzlich sein Tun und Lassen“ (W. IX, 3). Gerade seine Stellung zwischen jenen beiden Gegensätzen macht ihn zum Menschen, d. h. zum sittlichen Wesen. Das stete und immer erneute Streben, die sündhafte Neigung zu überwinden und sie in Einklang zu bringen mit der Pflicht, ist Kampf, und dieser ist ohne Freiheit nicht zu führen. „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken und ebensowenig einen

ganz freien Menschen. Die Freiheit ist dem Menschen von der Natur eingeprägt, es ist der einzige Unterschied, den sie ihm vor anderen Geschöpfen gegeben hat. Darum kann er sie nie ganz verleugnen. Auch der größte Wollüstling hat Augenblicke, wo er den sich ihm darbietenden Genuß ausschlägt, auch der Bösewicht handelt edel" (W. IX, 6). Angedeutet wird auch, daß die zur Überwindung des Sündhaften notwendige relative Freiheit und das sittliche Bewußtsein auf dem Zusammenhange des Menschen mit einer höheren idealen Welt beruhen. So ist im menschlichen Wesen Hohes und Niederes, Unendliches und Endliches, Licht und Finsternis gemischt; aber der jugendliche Dichter ist der Überzeugung, daß das Gute, Lichte, Himmlische siegen wird. In einem Gedichte (Zum Licht), das er im Alter von 15 oder 16 Jahren schrieb, heißt es:

„Zum Lichte ringt! Im Licht ist Kraft zu kämpfen,
Um höh'ren Preis der Sünde Glut zu dämpfen."

Diese ethischen Ansichten, die jedenfalls von Schiller beeinflußt sind, haben später eine gewisse Umbildung erfahren. Sie schwinden zwar nicht ganz aus dem geistigen Leben Hebbels, werden aber zunächst verdunkelt durch den Begriff der Notwendigkeit, der sich dem Geiste des Dichters infolge seiner harten Lebenserfahrung übermächtig aufdrängte. Es wird zu entscheiden sein, ob es Hebbel im Laufe seiner Entwickelung gelungen ist, das jugendliche Ideal der Freiheit mit der Überzeugung von der Gebundenheit alles Seins zu versöhnen.

Hebbels spätere Ansicht vom Wesen des Sittlichen scheint durch eine ästhetische Betrachtung der Welt mitbestimmt zu sein. Was dem Dichter schön und angenehm erscheint, dem verleiht er auch inneren sittlichen Wert, und er dehnt diese sittliche Betrachtungsweise auf die gesamte Natur, selbst die anorganische aus. Wie schon erwähnt, treten Rosen, Veilchen, Vögel, aber auch Gold, Wein u. a. als sittlich hochstehende Naturerzeugnisse, ja als wirkliche Verkörperungen einer sittlichen Idee auf. Die schöne Erscheinung wird also als Hindeutung auf ethischen Gehalt aufgefaßt. So ist demnach in psychologischer Auffassung das Ästhetische für Hebbel das Ursprüngliche, Anregende, das Ethische dagegen das Abgeleitete, Erschlossene. In der Wirklichkeit der Welt aber verhält es sich nach des Dichters Ansicht umgekehrt: das Ethische wird hier zum Grundgehalt, zur Realität aller Dinge, während ihr ästhetischer Wert mehr eine Nebenwirkung, eine äußere Erscheinung des Ethischen ist. Man könnte mit der Ausdrucksweise der neueren Ästhetik sagen, daß die ethische

Einfühlung, die nach gewöhnlicher Annahme hauptsächlich von Mensch zu Mensch geschieht, bei HEBBEL sich mit ungewöhnlicher Stärke auf die gesamte Natur ausdehnt, indem sie die Dinge entweder als gut oder schlecht betrachtet. Letzten Endes führt eine solche Betrachtungsweise dazu, ästhetische und ethische Werte ineinander aufgehen zu lassen, wobei HEBBEL natürlich nichts ferner lag als eine Verquickung von Kunst und Moral zu befürworten. Auch die neuere Ästhetik hat trotz ihres Strebens nach scharfer Scheidung der Gebiete die hier zugrunde liegenden Beziehungen nicht übersehen. „Ich fühle", sagt LIPPS (Ästhetik I, S. 524), „in das Schöne ein eine Kraft oder eine Sehnsucht — bzw. das Sichregen und Wirken einer solchen — die vor andern das bezeichnet, was mich zum Menschen macht, was mir Menschenart verleiht — die tiefsten ästhetischen Werte sind zugleich die höchsten ethischen Werte, wobei freilich Ethik nicht verwechselt werden darf mit irgendwelcher geltenden ‚Moral'". — Auch für HEBBEL verschmilzt in letzter Hinsicht Ästhetisches und Ethisches, und im Erleben der Welt tritt bei ihm an die Stelle des rein ästhetischen „interesselosen Wohlgefallens" eine „pathologische Nähe" (E. KUH) den Dingen gegenüber.

Vor einer einseitig ästhetischen Auffassung des Lebens, wie sie bekanntlich SCHELLING vertrat, wurde HEBBEL auch durch den Verlauf seines äußeren Daseins bewahrt. Der schwere Kampf, den das Geschick ihm auferlegte, forderte von ihm mehr als bloße Betrachtung und künstlerisches Genießen; wer sich wie HEBBEL seine Stellung im Leben erst mühsam erringen muß, dem kann Wollen und Streben nicht von untergeordneter Bedeutung sein. Auch erlebte er die schneidende Schärfe des sittlichen Konfliktes und die Schwere der Schuld an sich selbst. Als Künstler endlich, der es als seine Lebensaufgabe ansah, eine neue, höhere Tragödie zu schaffen, war er ganz erfüllt von dem Problem des Tragischen, das er in unmittelbarste Beziehung zum Sittlichen (in seinem besonderen Sinne) stellte.

Wenn wir zunächst versuchen, HEBBELS Begriff der Sittlichkeit zu umschreiben, so führt uns das wieder auf seine metaphysischen Grundgedanken zurück. Denn auch die Sittlichkeit faßt er metaphysisch-kosmisch auf. Sie beruht zunächst nicht auf einem in uns liegenden Gesetz, etwa einem kategorischen Imperativ, sondern ist vielmehr „das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert" (T. III, 3833) 1846. Die sittlichen Gesetze ordnen also die Stellung des Individuums zur Gesamtheit, mag man die Gesamtheit nun im weitesten Sinne

als Universum oder auch enger als Menschheit oder menschliche Gesellschaft auffassen. Da nun das Verhältnis, das der Einzelne dem Ganzen gegenüber haben soll, von Anfang an bestimmt ist, so sind sittlich alle diejenigen Äußerungen des Lebens, die dem notwendigen Lauf der Welt entsprechen; und so gelangt Hebbel zu dem wichtigen Satze, daß Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch sind (W. XI, 43) und kann weiterhin die sittlichen Ideen als „eine Art Diätetik des Universums bezeichnen" (T. II, 2974), da sie gewissermaßen die Normen einer richtigen Verhaltungsweise dem Universum gegenüber sind. Man sieht deutlich, daß bei solcher Auffassung der Gedanke der sittlichen Selbstbestimmung ganz zurückgedrängt wird: „hier handelt es sich", wie Preising vom Los der Agnes Bernauer sagt, „nicht um Schuld und Unschuld, sondern um Ursach und Wirkung".

Hebbel unterscheidet eine doppelte Art von Notwendigkeit, eine „blinde, nicht in Vernunft aufgelöste, der sich jeder beugt, weil er muß" und eine solche, die sich in Vernunft auflöst, die der Mensch als berechtigt anerkennen soll. Nur der letztere geläuterte Begriff der Notwendigkeit ist gemeint, wenn Hebbel Sittlichkeit und Notwendigkeit als wesensgleich bezeichnet. In diesem metaphysisch gesteigerten Sinne sagt ja auch Schelling, daß Notwendigkeit und Freiheit gleich sind.

Der Mensch ist ein sittliches Wesen, insofern er seine notwendige Stellung der Gesamtheit gegenüber erfaßt hat und dementsprechend handelt. Da er als Individuum im Gegensatz zum Universum steht, so kann er jenen sittlichen Standpunkt nur durch höhere Erkenntnis erreichen. Demnach beruht sittliches Verhalten auf Erkennen: die Ethik ist intellektualistisch begründet. Der sokratische Gedanke, daß Sittlichkeit ein Wissen sei, ist von Hebbel auf die Spitze getrieben: denn nach ihm handelt nur derjenige sittlich im höchsten Sinne, der das Wesen der Welt erkannt hat. Diese Anschauungsweise war in Hebbels Natur begründet. Der Stützpunkt des sittlichen Handelns war für ihn nicht ein triebartiges moralisches Gefühl, das innere untrügliche Bewußtsein eines „du sollst" im Sinne Kants, sondern vielmehr ein „du mußt", das aus dem Weltzusammenhang theoretisch erschlossen war. Hebbel hatte erleben müssen, daß sein eigenes moralisches Wollen allein nicht stark genug gewesen war, um die Neigungen einer allzu heftigen Sinnlichkeit zu besiegen, und so konnte er es nicht zur Grundlage der moralischen Welt machen. Bezeichnend für Hebbels Auffassung vom Wollen ist seine erste

Tragödie „Judith", die man geradezu als eine Tragödie des ungeheueren Willens bezeichnen könnte. Das Verhältnis von Wollen und Sittlichkeit verdient hier besondere Beachtung. Holofernes' Taten sind die regellosen, triebartigen Ausbrüche einer gewaltigen Willenskraft; aber sein Handeln ist nicht sittlich — oder vielmehr, es ist noch nicht sittlich. Judith dagegen handelt zunächst aus sittlichen Beweggründen; aber ihr sittliches Wollen schlägt von selbst in Schuld, d. h. in Unsittlichkeit um. Wir fragen unter dem Eindruck dieses Trauerspiels, ob denn starkes Wollen überhaupt sittlich sein könne? — Jedenfalls bleibt ein Begriff der Sittlichkeit, der so ganz metaphysisch und ohne Rücksicht auf das Wollen des Menschen begründet ist, im Abstrakten stecken. In demselben Maße, wie das Gefühl vom Werte des guten Willens abgeschwächt wird, muß der Gedanke der allwaltenden Notwendigkeit, des Schicksals an Umfang und Kraft zunehmen. Wenn bei Schleiermacher der Begriff des Schicksals hinter dem Bewußtsein eines an sich wertvollen, mächtigen Willens ganz verschwand, so drängte er sich umgekehrt bei Hebbel immer stärker hervor. Sittlichkeit im objektiven Sinne ist für ihn nichts anderes als Harmonie des Weltalls; und subjektiv, d. h. von seiten des Menschen ist sie Anpassung des eigenen Wesens an die universelle Harmonie. Damit ist im Gegensatz zu Kant die Heteronomie des Willens ausgesprochen. Hebbel sagt sogar: „Alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber in ein Leiden auf, ... alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln" (W. IX, 52). Unsittlich ist jede Störung der allgemeinen Harmonie. Es bedarf kaum des Hinweises, wie sehr solche Anschauungen der Ethik Spinozas gleichen. Indessen konnte die bloß passive Hingabe an das All und das mystische Verschwimmen im Universum einer so kraftvollen Persönlichkeit, wie Hebbel es war, nicht genügen. Gegen die Entindividualisierung, die eigentlich die notwendige Folge seiner Grundüberzeugung ist, sträubte sich sein Innerstes, schwebte ihm doch das Ideal eines starken, selbsteigenen Charakters vor, der sich seine Stellung zum Universum durch höchste geistige Tätigkeit zu erringen hat. Aus seiner innersten Lebensstimmung schreibt der Dichter: „Die größte Torheit ist's, gebeugt ins Leben einzutreten. Das Leben ist dem Widerstrebenden geweiht. Wir sollen uns hoch aufrichten, so hoch wir können und so lange, bis wir anstoßen" (T. I, 1830). Daher werden für eine äußerliche Betrachtung große Menschen immer Egoisten heißen. „Ihr Ich verschlingt alle andern Individualitäten, die ihm nahe kommen, und

diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht" (T. II, 1869). — Man wird es schwer finden, solche entgegengesetzte Gedanken miteinander zu verschmelzen. Es würde indessen dem Wesen Hebbels Gewalt angetan, wollte man einer kahlen Systematik zuliebe die eine Seite zugunsten der andern unterdrücken.

Grundgesetz für alles Leben ist nach Hebbel das Gesetz der Selbstbehauptung. Es gilt für die Individuen sowohl wie für Staaten und selbst für das Universum. Da nun das Universum ursprünglich eine Einheit bilden soll, diese Einheit aber durch das Dasein so vieler Einzelwesen mit besonderem Einzelwillen gestört wird, so widerstreitet das bloße Dasein der Individuen schon dem Weltgesetz der Sittlichkeit. Insofern kann man von einer Ur- oder Existenzschuld sprechen, die auf jedem Einzelwesen an und für sich schon lastet. „Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriffe des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz" (W. XI, 29). Von der Erbsünde unterscheidet sich Hebbels „Urschuld" dadurch, daß sie nicht Vererbung einer mit freiem Willen Gott gegenüber begangenen Sünde ist, sondern dem Menschsein überhaupt, ja jedem Einzeldasein anhaftet. „Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten wie hier" (W. XI, 30). Diese uranfängliche Schuld ist der Menschheit sowie dem einzelnen Menschen zu Beginn der geistigen Entwicklung noch unbewußt. Von der Natur und dem All abgelöst sucht er den Pol des Lebens in sich selbst. Dann aber steht er in seiner „spröden Isoliertheit" dem großen Ganzen im Wege; und wenn das unsichtbare Schwungrad der Welt ihn ergreift und ihn höhnend in einen Abgrund schleudert, ahnt er, daß im Grunde sein Dasein doch nicht so ganz ihm selbst gehörte, wie er wähnte. „Nun fühlte er sich sündig und wußte nicht worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheueren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weiter gehen kann als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, so wie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig ge-

achtet werden will“ (W. X, 373). Die Urschuld ist aber nicht wirkliche Sünde; sie ist nur die Möglichkeit dazu. Wirkliche Schuld entsteht erst durch das maßlose Wollen, das sich, wie die oben angeführte Stelle sagt, dem Guten ebenso wie dem Bösen zuwenden kann; denn in jedem Falle handelt es sich um eine „starre eigenmächtige Ausdehnung seines Ich“ (W. XI, 4). Für die dramatische Schuld betont Hebbel ausdrücklich, daß nicht die bestimmte Richtung oder der Gegenstand, auf den das Wollen sich bezieht, sondern der Wille selbst die Schuld begründe. In Übereinstimmung mit dieser Lehre bemüht er sich denn auch als Dichter in seinen Dramen die bewußte moralische Schuld im gewöhnlichen Sinne möglichst auszumerzen. Der schwere Fehltritt Klaras wird als fast verzeihlich oder wenigstens entschuldbar hingestellt. Agnes Bernauer hat nur die eine Schuld, daß sie schön ist; und auch bei Genoveva und Mariamne läßt sich kaum von wirklicher Schuld sprechen. Ihr bloßes Dasein bringt das Unheil hervor. Individualität selbst ist Urschuld; denn die vielen Einzelwesen stören die Einheit des Universums. So kann Hebbel auch sagen, daß die Schuld auf der „ursprünglichen Inkonsequenz zwischen Idee und Erscheinung“ beruhe (T. III, 3158). Das Allgemeine erscheint demnach als das Sittliche, das Einzelne, Getrennte als unsittlich. „Das Gute existiert in der Gattung, das Böse nur in den Individuen“ (T. IV, 5843). „Die Strafe des Individualisierungsaktes ist, daß sich jetzt alles haßt und verfolgt, was sich lieben sollte“ (T. IV, 6001).

Durch die vorhergehenden Erörterungen ist nun der Egoismus als die Grundwurzel des Unsittlichen gekennzeichnet, denn er ist nichts anderes als die „Maßlosigkeit des Eigenwillens“. Nach Hebbels Ansicht „ist der Mensch mit Notwendigkeit Egoist, denn er ist ein Punkt, und der Punkt vertieft sich in sich selbst“ (T. II, 2637). Am schlimmsten sind die naiven Egoisten, „die nicht über ihren Kreis hinaussehen, die deshalb, wenn sie bloß für ihren Kreis tätig sind, für die ganze Welt tätig zu sein glauben“ (T. II, 2637). Wenn nun alles ursprünglich aus selbstsüchtigen Beweggründen hervorgeht, so ist eigentlich alle Moral Nützlichkeitsmoral: „Es ist die Frage, ob das, was wir Moral nennen, in den Augen höherer Wesen mehr bedeutet wie die geschickten Vorbereitungen, die der Biber trifft, um seinen Bau vor Überschwemmungen zu schützen, denn unsere Moral ist im Grunde doch auch nur ein Sicherheitsventil der Gesellschaft“ (T. IV, 6269). In Hebbels Sinne kann die Sittlichkeit sogar ein Sicherheitsventil des Weltalls genannt werden, da sie das Weltgesetz ist, vermöge dessen sich das Universum erhält.

Ist der Mensch als Einzelwesen geborener Egoist, so darf er es doch nicht bleiben. Zweck der ethischen Entwickelung ist es gerade, den engen Nützlichkeitsstandpunkt zu überwinden. „Wer leugnet den Egoismus? Worauf sollen die Radien eines Kreises zurückführen als auf den Mittelpunkt, der sie bindet, worauf sollen die Bestrebungen eines Individuums, das nur durch den Selbstzweck ein solches ist, abzielen als auf den Selbstgenuß? Da aber der dauernde Selbstgenuß unwandelbar an die Selbstentwickelung und Selbstvervollkommnung geknüpft ist und auf jedem anderen Wege in Selbstzerstörung umschlägt, so führt dieser Egoismus eben auf die sittliche Grundwurzel der Welt zurück, und es stellt sich als Letztes heraus, daß man der Welt nur insoweit dient als man sich selbst liebt" (T. IV, 5921). Nach diesen bedeutsamen Äußerungen aus dem Jahre 1861 hat das selbstsüchtige Handeln als solches überhaupt keine dauernde Wirkung im Laufe der Weltentwickelung. Denn entweder vernichtet es sich selbst, oder aber es führt schließlich zu einem veredelten Egoismus, in dem mit der eigenen Persönlichkeit zugleich auch das Wohl der Gesamtheit gefördert wird. Nach HEBBELS Ansicht kann nämlich der Mensch nichts anderes erstreben als seine eigene Vollkommenheit; denn nur solches Streben steht in seinen Kräften und ist des Erfolges sicher. Wenn ich aber mein eigenes Ich gewinne, so gewinne ich dadurch die Welt, und die Welt gewinnt mich; und wiederum durch geistige Erfassung der Welt gelangt man zu innigerem Besitze seines eigenen Wesens.

Welt und Ich.

Im großen ungeheuren Ozeane
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschließen?
So wirst du nie zur Perl' zusammenschießen,
Wie dich auch Fluten schütteln und Orkane!

Nein! öffne deine innersten Organe
Und mische dich im Leiden und Genießen
Mit allen Strömen, die vorüber fließen;
Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.

Und fürchte nicht, so in die Welt versunken,
Dich selbst und dein Ureignes zu verlieren:
Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!

Erst wenn du kühn von jedem Wein getrunken,
Wirst du die Kraft im tiefsten Innern spüren,
Die jedem Sturm zu steh'n vermag im Tanze!

(W. VI, 317).

So besteht die Aufgabe des Menschen in der Überwindung eines engen, falschen Egoismus und in möglichst vollkommener Ausbildung seiner eigenen Persönlichkeit; denn weiter reicht seine Kraft nicht. Aber alles sittliche Ringen des Einzelnen verschwindet zu einem Nichts vor der Majestät der sittlichen Idee, die in unwandelbarer Reinheit und kalter Unberührbarkeit über dem kleinlichen Tun der Menschen thront.

„O glaube nicht, daß du durch deine Sünde
Die Welt verwirrst! Wie du auch freveln mögest,
Und ob du Gott dein Ich auch ganz entzögest,
Du hinderst nicht, daß sie zum Kreis sich ründe" (W. VI, 312).

Alle sittlichen und unsittlichen Handlungen berühren die Idee selbst nicht; denn sie sind nur ihre Symbole. „Die sittliche Idee wird verletzt", heißt also nur: ihre Symbole entsprechen ihr nicht. Ist die sittliche Weltordnung durch eine Maßlosigkeit aus dem Gleichgewicht gebracht, so bewirkt die Idee eine entgegengesetzte Maßlosigkeit, um die erste auszugleichen.[21] Danach ist jede sittliche Störung, oder jede Sünde eigentlich notwendig; sie erhält, wie Hebbel sagt, „von höherer Hand die Taufe der Notwendigkeit"; „das Schicksal adoptiert die Tat blinder Leidenschaft" (W. X, 355). Ja, „das Schlimmste, was von einem einzelnen ausgeht, scheint oft notwendig fürs Allgemeine" (T. I, 1193). Die Einrichtung, daß die Weltordnung in ihrer Harmonie sich immer wieder herzustellen sucht, nennt Hebbel die Selbstkorrektur der Welt. Es ist das ein Gedanke, der des Dichters Innenleben geradezu beherrscht. Immer und immer wieder erdenkt er kreisförmig geschlossene Ereignisfolgen, welche die Selbstkorrektur der sittlichen Ordnung darstellen sollen. Die Tagebücher geben eine große Menge solcher leicht hingeworfener, oft sehr gequälter und unnatürlicher Vorgänge. Aber auch in Gedichten und Dramen ist der Stoff häufig nach dem Prinzip der Selbstkorrektur bewußt zugeschnitten. In den Dramen herrscht eine Art „psychologischer Mechanismus"[22]. Hebbel wendet alles auf, um das, was freier Willensentschluß der Menschen scheinen könnte, als durch mannigfaltige Motive bedingt darzustellen. Die erste Tat seiner Helden ist oft mehr oder weniger freiwillig; alles weitere aber soll gemäß dem Grundsatz der Selbstkorrektur mit starrer Notwendigkeit auseinander hervorgehen. Die erste Maßlosigkeit fordert zum Ausgleich eine zweite und so fort. Er will eben in seinen Dramen die „Gebundenheit des Lebens" zur Anschauung bringen. Am erschütterndsten wirkt diese Gebundenheit, der eherne Schritt des Schicksals, in

der „Maria Magdalena". Geradezu übertrieben aber hat HEBBEL seinen Grundsatz in der „Julia", wo die Handlung ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit rein als Symbolik der Selbstkorrektur erdacht ist. — Am deutlichsten wird vielleicht seine Ansicht am Beispiel des SOKRATES. Der griechische Weise war in seinem Kampfe gegen die herrschenden religiösen Vorstellungen maßlos — wenn auch nach der Seite des Guten. Das moralische Gleichgewicht des griechischen Volkes war gestört und konnte nur durch eine ausgleichende Maßlosigkeit wiederhergestellt werden. So war die Verurteilung des SOKRATES vom Standpunkt der Idee notwendig, und „die Athener traten mit bösem Gewissen und aus unlauteren Gründen das Rechte" (W. X. 355). Die ewige Idee selbst aber, hier insbesondere die Rechtsidee, blieb unberührt. Man sieht an dieser Stelle schon deutlich den Quell tragisch-pessimistischer Anschauung. Was ist das für eine Welt, in welcher der Gute, der sich über das Mittelmaß erhebt, notwendig untergehen muß?

Aus der Annahme der Notwendigkeit alles Geschehens folgt unmittelbar, daß der Mensch nicht frei handeln kann. Wiederholt hat sich HEBBEL für den Determinismus ausgesprochen. 1842 heißt es im Tagebuch: „Der Mensch hat freien Willen — d. h. er kann einwilligen ins Notwendige!" (T. II, 2504), und neun Jahre später: „Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, daß er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt" (T. III, 4969). Man denkt bei diesen Worten an Meister Anton in der „Maria Magdalena". Er selbst glaubt frei und sittlich zu handeln; wer aber den ganzen Lebenskreis seiner Familie übersieht, erkennt, daß er im Gegenteil unfrei und vom höheren Standpunkt aus unsittlich handelt. Zu beachten ist allerdings, daß selbst Charaktere wie Golo, die fast mit Notwendigkeit der Schuld anheimfallen, den Keim zur Selbstüberwindung in sich tragen. In dem Widerstreit der Antriebe zum Guten oder Bösen geht schließlich die Entscheidung aus innerer Selbstbestimmung hervor. HEBBEL versäumt es nie, bis zu einem gewissen Punkte in der Entwickelung der Charaktere in uns das Gefühl wachzuhalten, daß sie auch anders handeln konnten, daß die Möglichkeit dem Bösen zu widerstehen, gegeben war. Für das Bewußtsein der dramatischen Person behält er eine gewisse Selbstbestimmung bei; der Blick aufs Ganze dagegen soll den Eindruck der Notwendigkeit hervorrufen. Obwohl also HEBBEL stark zum Determinismus neigt, so betont er doch, daß der Einzelne für seine Handlung im vollen Maße verantwortlich sei. Er wendet sich gegen die verbreitete

Neigung, eine Tat für mehr oder weniger entschuldbar zu halten, wenn man die psychologischen Momente, die zu ihr führten, deutlich erkannt hat, und spottet darüber, daß man in der Rechtsprechung „in neuerer Zeit dem Punkte schon ziemlich nahe war, wo das Verurteilen ganz aufhört und wo man wenigstens nicht mehr den Nero, der Rom in Brand gesteckt, sondern höchstens noch den Seneka, der die Untat durch Saumseligkeit im Lektionengeben verschuldet hat, zur Verantwortung zieht" (W. XII, 318). Allerdings: „nur die nächste Folge darf dem Menschen zugerechnet werden; alles andere ist Eigentum der Götter" (T. I, 161).

Wir sahen oben, daß die Idee der Sittlichkeit sich nicht in unendlichem Streben allmählich verwirklicht, sondern von Anfang an besteht und nur dafür sorgt, daß die Welt der Erscheinungen ihr einigermaßen entspricht. Der Gedanke eines sittlichen Fortschritts im Ganzen der Welt spielt also bei Hebbel keine Rolle. Die Welt im höheren Sinne ist sittlich, da Sittlichkeit mit Notwendigkeit und diese mit Selbsterhaltung identisch ist. — Sittliches Streben gibt es nur für den Einzelnen, und es besteht wesentlich in der Anpassung an den sittlichen, d. h. notwendigen Gesamtzustand der Welt. „Wir sollen handeln, nicht um dem Schicksal zu widerstreben, das können wir nicht, aber um ihm entgegenzukommen" (T. II, 1044). Der Mensch kann sich demnach nicht über das Schicksal erheben, sondern nur in dasselbe hineinwachsen; und dies eben erfordert ein beständiges sittliches Fortschreiten. „Sittlich ist jede Tat, die den Menschen über sich selbst erhebt. Darum ist eine und dieselbe Tat nie zweimal sittlich in dem Leben eines und desselben Menschen; denn die erste stellte ihn schon so hoch, daß die Wiederholung ihn nicht höher stellen konnte" (T. II, 3063). Auch meint Hebbel einmal, der Mensch steige vielleicht durch jede sittliche Tat auf der großen Stufenleiter der Wesen um eine Staffel höher. Aber in solchen Aussprüchen klingt mehr der ethische Idealismus der Jugend nach, den Hebbel glücklicherweise nie ganz aufgegeben hat. Wenn ihm der Gedanke der Notwendigkeit vor Augen steht, drückt er sich weit skeptischer aus. Scheinbar entzieht sich zwar der Mensch durch Selbsttätigkeit und Selbstbewußtsein dem Kreise der universellen Notwendigkeit. Aber er muß bald erkennen, daß jene Tätigkeit auf Täuschung beruhte, und nicht er selbst, sondern die Urkraft des Weltalls in ihm tätig war. Wie aber beim Universum der Durchgang durch die Mannigfaltigkeit der wirklichen Dinge nötig ist, damit die Welt zur Selbsterkenntnis und zum Selbstgenuß

komme, so scheint auch jener Weg durch die täuschende Selbsttätigkeit erforderlich zu sein, um den Einzelnen zur Klarheit über sein eigenes Wesen zu bringen. Er sieht allmählich ein, daß sein Sonderbestreben keinen Platz hat in dem notwendigen Gange des Weltlaufs. Seine sittliche Vollendung aber hat er erreicht, wenn er „den Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen in sich gelöst und sich nur noch im Gesetz als seiend fühlt", „wenn er kein Gewissen mehr hat", d. h. keines mehr braucht, um sittlich zu handeln (T. II, 3191). Wenn der Mensch so den Gegensatz zwischen Eigenwillen und Weltwillen in sich aufhebt, indem er dem Schicksal entgegenkommt und es durch bewußten Willensakt zu seinem eigenen Willen macht, so erhebt er sich zu einer höheren Stufe der Freiheit. Jetzt ist Freiheit nicht mehr im negativen Sinne ein Frei-sein von Zwang, sondern ein positives sittliches Wollen. Der Mensch wächst gewissermaßen in die Notwendigkeit hinein. „Die geschaffene Welt ist nicht frei, aber sie wird frei. Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schauder vor der Vereinzelung; sie kann wieder abfallen von Gott; aber sie will nicht" — d. h. sie fügt sich frei in den Willen Gottes (T. IV, 5307). Wir dürfen in diesen Worten wohl die bedeutungsvolle Erkenntnis sehen, daß die Menschheit und ebenso der einzelne Mensch nicht von Anfang an frei ist, sondern vermöge einer ethischen Entwickelung es erst wird. Er überwindet die ursprüngliche Selbstliebe und kommt durch Einsicht dazu, in freier Selbstbestimmung sich in die Notwendigkeit zu ergeben. — Hebbels Ansicht über die Freiheit läßt sich kurz so zusammenfassen. Der einzelne Mensch als auf sich bezogenes Individuum hält sich für frei, ist aber in Wahrheit durchaus abhängig von der Welt, in der er lebt. Der Mensch, der sein Verhältnis zum Universum erfaßt hat, weiß sich umgekehrt als ein von diesem abhängiges Wesen, kommt also zur Erkenntnis, daß all sein Tun notwendig bestimmt ist; indem er aber diese Notwendigkeit als eine höhere, sittliche auffaßt und in sie einwilligt, erlebt er in sich diejenige Freiheit, die einzig diesen Namen verdient. Somit ist Fortschritt in der Sittlichkeit eigentlich dasselbe wie Frei-werden. —

Ähnlich scheint sich Hebbel auch den sittlichen Fortschritt der Menschheit als Ganzes zu denken, der ihm allerdings in früheren Zeiten überhaupt zweifelhaft erschien. Auch hier beruht alles auf Erkenntnis. Neue sittliche Gesetze können zwar nicht aufgestellt werden, aber die Gültigkeit der vorhandenen bedarf oft, z. B. in unserer Zeit einer festeren und tieferen Begründung. In einer oft angeführten Stelle aus dem Vorwort zu „Maria Magdalena" heißt es:

„Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Standpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist nach meiner Überzeugung der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht . . .“ (W. XI, 43). Mit anderen Worten: es soll die bisher heteronom begründete Moral von nun an im Sinne KANTS als autonom erfaßt werden; das, was rein objektive Notwendigkeit, d. h. Zwang schien, soll im Verlauf der ethischen Entwickelung zum subjektiven Antrieb des Willens werden. An sich fällt allerdings beides zusammen, da der Einzelmensch nur Ausfluß der Idee der Welt ist. In Übereinstimmung mit KANT entlehnt also hier die sittliche Vorschrift den Rechtsanspruch ihrer Gültigkeit nicht irgend etwas Äußerem, sondern allein der Natur des moralischen Wesens; dieses ist aber bei KANT der Mensch bzw. die menschliche Vernunft, während es bei HEBBEL das Universum ist. Daher betont KANT das „du sollst“, an dessen Stelle HEBBEL ein „du mußt“ setzt, das sich erst durch sittliche Entwickelung in ein „du willst“ verwandelt.

Viel entschiedener als seine theoretischen Erörterungen sprechen HEBBELS große Dramen für einen ethischen Fortschritt der Menschheit! „Herodes und Mariamne“, „Agnes Bernauer“ und besonders „Gyges und sein Ring“ gewähren einen tröstenden Ausblick auf eine Zukunft, in der die engen Moralformen überwunden sein werden, aus denen der tragische Konflikt hervorging. Kandaules, das Opfer veralteter Vorurteile, spricht die Hoffnung auf eine solche Zukunft aus:

„Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre?“

Wir dürfen also wohl behaupten, daß der reife HEBBEL an der sittlichen Vervollkommnung der Menschheit nicht gezweifelt hat[23].

Wie sehr sich HEBBELS Anschauungen auf ethischem Gebiete im Laufe der Zeit verändert hatten, erkennt man am besten, wenn man sie mit SCHILLERS Idealismus vergleicht, dem der jugendliche Dichter, wie wir sahen, gefolgt war. Für SCHILLER ist das Notwendige im Sinne der Naturgebundenheit dasjenige, was der Mensch überwinden, über das er vermöge seiner Freiheit triumphieren soll. Für HEBBEL dagegen ist das Einleben in die Notwendigkeit (die allerdings von ihm anders auf-

gefaßt wird als von SCHILLER) das höchste Ziel ethischen Strebens. Was SCHILLER als niedrig und untermenschlich erscheint, ist für HEBBEL das Göttliche. — Dagegen ist HEBBELS Weltanschauung nahe mit der SPINOZAS verwandt. Freilich ist bei ihm niemals von einem willenlosen Aufgehen des Einzelnen im All die Rede, obwohl dies auch für ihn die notwendige Folgerung hätte sein müssen. Im Gegenteil hat er, wie erwähnt, sehr häufig eine kraftvolle Betätigung des Individuums gefordert und auch selbst das Beispiel dazu gegeben. Hierauf fußend hat man sogar den Versuch gemacht, HEBBEL als einen Vorläufer NIETZSCHES hinzustellen[24]. Tatsächlich steckt ja auch in HEBBEL ein starkes, unbändiges Selbstgefühl, ein sich aufbäumender Stolz; vom großen Individuum hofft auch er den Fortschritt der Menschheit. Aber im Ganzen seiner Weltanschauung spielt das Individuum eine viel geringere Rolle und trägt zu sehr den Charakter der Gebundenheit, um aus sich eine neue sittliche Welt zu gebären. Für NIETZSCHE ist Moral die unerschrockene, durch nichts gehemmte Überwindung der Schranke, die die Welt dem Einzelnen entgegenstellt; für HEBBEL besteht die höchste Sittlichkeit darin, sich der Gebundenheit des Lebens auf Grund der Erkenntnis anzupassen. Zudem hat HEBBEL, wie die oben angeführte Stelle aus dem Vorwort der „Maria Magdalena“ beweist, von einer Umwertung aller Werte nichts wissen wollen: nur Vertiefung der Moral erstrebt er, nicht völlige Umwälzung. Es ist eine oberflächliche Auffassung oder absichtsvolle Umdeutung, wenn man in der Gesamtpersönlichkeit HEBBELS einen Geistesverwandten NIETZSCHES erblicken will. HEBBEL hatte vor allem einen gesunderen Geist als der Verfasser des Zarathustra.

Um zu erkennen, welchen Wert HEBBEL dem Dasein beimaß, müssen wir auf seine Lehre vom Schmerz zurückgreifen. Wenn die Welt der Wirklichkeit nur durch die Vereinzelung besteht, die Trennung des Einzelnen vom Ganzen aber Schmerz erzeugt, so ist der Schmerz etwas Ursprüngliches im Dasein. „Jeder Schmerz entsteht aus Aufhebung des Gleichgewichts und der Harmonie; er ist als das das Gemeingefühl überragende Einzelgefühl des Teils zu definieren“ (T. II, 2566). Es ist klar, daß der Begriff Schmerz hier wesentlich im ethischen Sinne gebraucht wird, wie das auch sonst bei HEBBEL meist der Fall ist. Somit setzt HEBBEL individuelles Leben eigentlich als gleichbedeutend mit Schmerz, und hier laufen seine Überzeugungen über den durchgängigen Dualismus alles Seins, über das Leben und über den Ursprung des Leides in einem Punkt zusammen. Wir erinnnern an den schon angeführten Satz, daß Leben

nur der Versuch des trotzig widerstrebenden Teils ist, sich vom Ganzen loszureißen und für sich zu existieren. Mit dem Leben ist ursprünglich das Leiden gegeben. Es leidet das All — oder auch Gott, in dem alle Wesen in vollkommener Einheit enthalten sein sollen; es leiden aber auch die Einzelwesen; ja sie steigern den uranfänglichen Schmerz — die Existenzschuld — durch bewußte Trennung von der Gesamtheit zur moralischen Schuld. So erscheint das Disharmonische für die Welt notwendig. HEBBEL kann daher sagen, der Schmerz sei etwas Positives, und ferner: „Man hält den Schmerz immer für einen Angriff aufs Leben, für eine Pause desselben. Dies ist das Irrtum; er selbst ist Leben, er will leben. Daher ist es eigentlich mit der Freude vorbei, sobald der Schmerz einmal die menschliche Seele eroberte" (T. I, 1407). „Der Schmerz ist dem Menschen zum Leben ebenso notwendig wie das Glück" (T. I, 1429). In ihm als dem „Urgeheimnis" fühlen wir uns auch dem tiefsten Wesen der Welt näher; wir ahnen gewissermaßen die verborgenen Vorgänge, auf denen alles Werden beruht: „Die kranken Zustände sind . . . dem Wahren, Dauernd-Ewigen näher wie die sog. gesunden" (T. II, 2198). Ob aber der Schmerz und das Böse als selbständiges Element bis in die Weltwurzel zurückreichen, darüber spricht sich HEBBEL nicht überall in derselben Weise aus. Einmal fragt er: „Was ist das Böse? Kann es gut werden, so wird und muß es gut werden, und zwischen gut und böse besteht kein anderer als ein zeitlicher, zufälliger Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? Und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zwiefache Weltwurzel gesetzt?" (T. II, 2616). Diese Ausführung endet zwar im Zweifel; wir wissen aber, daß HEBBEL das Übel als eine Folge der Individualisierung ansieht, und so kann er es auch nicht in den Weltgrund zurückverlegen. In der Welt der Wirklichkeit herrscht zwar das Böse; aber es kann schließlich nicht siegreich sein über das Gute, sondern muß ihm unterliegen und dienen. „Die Sünde hat große Macht, aber die Macht, sich als selbständigen Gegensatz der Tugend hinzustellen und diese in freiem Haß zu befehden, hat sie nicht" (W. X, 398). Auch als tragischer Dichter hat HEBBEL das Böse entschieden dem Guten untergeordnet. Einen Jago, der das Böse um seiner selbst willen tut, gibt es in seinen Dramen nicht. Entweder geht das Böse aus dem ursprünglich Guten hervor, wie bei Golo, oder es entsteht wesentlich aus einer Kette verhängnisvoller Umstände wie in „Maria Magdalena".

Im wirklichen Leben spielt allerdings der Schmerz eine größere Rolle als die Lust. Hebbel machte an sich selbst die Beobachtung, daß der Schmerz viel intensiver und schärfer in das Gemütsleben eingreift als die Freude. Er findet, „daß alle menschlichen Freuden sich an Befriedigung der Bedürfnisse knüpfen, also gewissermaßen nur ein Ergänzen des Daseins, ein Verstopfen seiner Lücken sind" (T. II, 2539), so daß die Freude nur ein Aufheben des Schmerzes und dieser also das Ursprüngliche wäre. Schon auf einer der ersten Seiten des Tagebuchs lesen wir die Bemerkung, daß der Schmerz in der Dauer, die Freude im Augenblick liege (T. I, 25). Auch stumpft das Gefühl für Freude sehr schnell ab: „So wie du um eine Freude reicher bist, ist der Baum des Lebens für dich um eine ärmer" (T. I, 1712). Hebbel deutet hiermit eine wichtige psychische Tatsache an: die Gleichgewichtslage unseres Gefühls wird durch Zustände der Lust stärker erhöht als durch Schmerz herabgesetzt, so daß lustbewirkende Reize durchweg eine größere Intensität haben müssen, um noch eine merkliche Wirkung auszuüben als schmerzerregende. Die Mensch neigt seiner Natur nach dazu, jede Steigerung des Lebens, d. h. jedes Lustgefühl als etwas Natürliches hinzunehmen und dadurch sein allgemeines Lebensgefühl zu erhöhen, während sich bei schmerzlichen Erlebnissen die Gleichgewichtslage des Gefühls nur langsam und gewissermassen widerstrebend herabsetzt. So ist der Mensch geborener Optimist. „Es ist der Fluch der Vornehmen, daß sich ihnen die höchsten irdischen Genüsse in kahle, schale Bedürfnisse, die sie nimmer befriedigen können, umsetzen" (T. I, 1070).

Die letzten Erörterungen über Lust und Schmerz scheinen mit Notwendigkeit zu einer pessimistischen Lebensanschauung zu führen. Zweifellos lag auch im Geiste des jungen Hebbel neben einer auf das Ideale gerichteten Gesinnung ein herber, pessimistischer Zug. Das Nachtgemälde „Holion", das der Dichter etwa in seinem 27. Lebensjahre verfaßte, ist, wie Scheunert sich ausdrückt, „eine Klage über die idealfeindliche und trostlose Beschaffenheit des irdischen Lebens". Es heißt darin: „Siehe, du armes Menschenkind, das ist dein Geschlecht, aus Nichts entstehend, um Nichts kämpfend und zu Nichts kehrend. Siehe, du armes Menschenkind, so hast du getanzt und bist vergangen; so haben deine Lieblinge getanzt und sind vergangen; so haben Jahrtausende getanzt und vergingen, so werden Jahrtausende tanzen und vergehen, bis endlich die mürben Knochen der Natur zerbröckeln und ihr Vergehen dem lächerlichen

Schauspiel ein Ende macht“ (W. VIII, 5). Solche schmerzvollen Ergüsse stammen indes damals wohl weniger aus eigenen Erlebnissen als aus irgendwelchen literarischen Eindrücken. Immerhin fand diese Stimmung in Hebbels Geiste lauten Widerhall; und nur allzuhäufig klingt auch später aus seinen Aufzeichnungen und Briefen der verzweiflungsvolle Aufschrei eines Herzens, das sich von der Niedrigkeit und Gemeinheit des Lebens angewidert fühlt. In übelster Stimmung, krank und ohne Nachricht von Elise schreibt Hebbel von Paris: „Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Kreaturen muß eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war; die unendliche Teilbarkeit ist die gräßlichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, einer durch den andern sich durchfressend; jeder solange vergnügt und in roher Existenzwollust sich wälzend, bis auch er sich an irgendeiner Stelle angenagt fühlt; dann ein possierlicher Kampf, zuletzt wird das Leben wie das Stück Speck in der Mausefalle aus dem einen Kadaver in den zweiten hinübergezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? — Vielleicht eine Midgardschlange, die sich in den Schwanz beißt und nicht mehr zu kauen, nur wiederzukäuen braucht“ (An Elise, 17. März 1843). — Wenn Hebbel einmal sagt, seine Unzufriedenheit wurzele in übertriebener Zufriedenheit mit der Welt, so deutet er damit die eigentliche Quelle seiner trüben Lebensanschauung an. Gerade eine optimistische Grundrichtung des Geistes führt bei wirklich schmerzvoller Erfahrung leicht zum Pessimismus. Ein flacher Optimismus war Hebbel natürlich sehr verhaßt, und er meint, wenn man über eine „beste Welt“ überhaupt etwas beweisen könne, so sei es nur das, daß keine Welt besser sei als eine (T. III, 3312) — denn die Welt sei notwendig mit Leid erfüllt. Im Hinblick auf Hebbels Lebensgang verstehen wir auch eine Stimmung, wie sie sich in folgenden Zeilen äußert: „Ich frage: wozu die Überhebung [nämlich des großen tragischen Helden]? wozu dieser Fluch der Kraft? Nur wenn sie dadurch gesteigert, wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Und doch könnte man selbst dann noch fragen: wozu ist die Gradation nötig? Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unsäglichen Schmerzen erkaufen muß?“ (T. II, 2578.) Man hat diese Stelle als den „Schlußstein in dem gewaltigen Gebäude des Hebbelschen Pessimismus“ bezeichnet[25]. Aber sie enthält wohl mehr eine zweifelnde Frage als eine radikale Verurteilung der Welt. Wer wie Hebbel an der durch-

Digitized by Google

gängigen Vernünftigkeit der Welt festhält, kann nicht dem äußersten Pessimismus anheimfallen. Zudem ist der Schmerz etwas, das nur der Vereinzelung der Wesen anhaftet und mit dieser selbst überwunden werden kann. Richtig ist es, „daß HEBBELS Ethik auf die Notwehr gegen den Pessimismus gestellt“ ist und daß er im letzten Grunde sogar Optimist ist[26]. Seine weltverachtenden Anwandlungen sucht er zu überwinden; daß ihm dies nur sehr schwer gelang, lag abgesehen von der trüben, äußeren Erfahrung einerseits an dem Mangel einer von innen heraus geschöpften sittlichen Überzeugung und andrerseits daran, daß die Lebensbejahung, die in der Tat ein Moment in HEBBELS geistigem Wesen war, doch nicht Kraft genug besaß, um über die hemmenden Triebe ganz zu siegen. Jedenfalls aber bildete der Pessimismus nur einen Einschlag in dem tragischen Gewebe seiner geistigen Verfassung. Man beachte auch, daß der radikale Pessimismus nie zur Tragödie, sondern nur zur Tragikomödie gelangen kann. Natürlich ist eine Welt, in der Schönheit und Unschuld untergehen müssen wie in „Agnes Bernauer“, nicht schlechthin gut. Aber es ist eben nicht HEBBELS letzte Absicht, uns den Untergang des schuldlosen Mädchens vorzuführen; sie selbst ist nur ein Opfer der sittlichen Idee, die am Schlusse der Tragödie in leuchtender Klarheit erstrahlen soll[27].

Um den Pessimismus theoretisch zu überwinden, ist es nötig, dem Bösen innerhalb der Welt seine zweckvolle Bestimmung anzuweisen. HEBBEL sieht ein: „Das Böse ist deswegen so verderblich, weil es der Weltordnung und den innersten Naturbedürfnissen entgegengesetzt, keine Konsequenz zuläßt“ (T. I, 1069). Er deutet damit die ewige Unfruchtbarkeit des Bösen an, die ihre klassische Verkörperung in GOETHES Mephistopheles erhalten hat. Auch HEBBEL hatte einmal die Absicht, das Wesen des Bösen in einem dramatischen Charakter zu gestalten; nur sollte sein „Satan“ um soviel bedeutender werden als Mephisto, um wieviel Christus größer ist als Faust. In dem Entwurfe zu diesem Drama „Christus“ erhält der Satan auf seine Frage: „Und was ist meine Strafe?“ von Christus die Antwort:

„Daß dir dein Werk zuletzt mißlingt
Und auch dein treuster Sklave
Sich deinem Joch dereinst entringt“ (W. V, 321).

Ähnlich heißt es im Tagebuch: „Wenn das Böse sich nicht zu irgendeiner Zeit ins Gute verwandeln müßte, so hätte es ebensoviel Anspruch auf Existenz als das Gute. Es paßt auch nur darum nicht

in die Weltordnung, weil es nicht bleibt, was es ist" (T. I, 1340). Dichterischen Ausdruck haben diese Gedanken in der Rede des Papstes am Schluß des „Michel Angelo" gefunden:

„Der Herr hat mitten in die Welt
Den Feind, den Teufel, hineingestellt.
Der dient ihm auch, doch mit Verdruß,
Und da er's nur tut, weil er muß,
Bringt er sich um den Lohn, und Gott
Wird ihm nichts schuldig als Hohn und Spott.
So ist und bleibt er denn der Tor,
Der seine Mühe noch stets verlor,
Und wenn er auch der letzte ist,
Er beichtet noch einst und wird ein Christ" (W. III, 129).

Das Böse ist demnach in sich widerspruchsvoll und muß von selbst in sein Gegenteil umschlagen. Ja, das Gute kommt zur Entfaltung nur durch die treibende und läuternde Kraft des Schmerzes. Hier sprach Hebbel aus Erfahrung: „Die im Leben glücklich Gestellten sollten wissen oder bedenken, daß die Not die Fühlfäden des inneren Menschen nicht abstumpft, sondern verfeinert; dann würden sie sich ihrer Stellung nicht so oft überheben, denn gewiß geschieht dies weniger aus Vorbedacht als aus Dummheit." Hierzu fügte er die Bemerkung: „Aus dem Innersten heraus" (T. I, 464). Noch deutlicher heißt es: „Nicht das Gute, nur das Schlechte weckt Genie" (T. I, 914). Derselbe Gedanke findet beredten Ausdruck in dem Briefe, den Hebbel nach dem Tode seines Frenndes Rousseau an dessen Schwester Charlotte schrieb: „Der Tod eines heißgeliebten Menschen ist die eigentliche Weihe für eine höhere Welt, das hab ich in der letzten Zeit aufs Innigste empfunden. Man muß auf Erden etwas verlieren, damit man in jenen Sphären etwas zu suchen habe! Und in diesem Sinne darf man wohl sagen: der Schmerz ist der größte Wohltäter, ja der wahre Schöpfer des Menschen. Freilich ist er dies nur dann, wenn man, nachdem man ihn ins Innerste eindringen ließ, ihn männlich bekämpft" (14. November 1838). Wer solche Anschauungen hegt, ist sicherlich nicht Pessimist. Hebbel meint, von Lebensschmerz dürfe nur der sprechen, „dem von vornherein das Leben völlig unmöglich gemacht, dem ein Ding daraus gedreht wird, das er nicht brauchen kann und doch nicht wegzuwerfen wagt" (T. I, 1187). Die Weltschmerzperiode ist ihm eine der unerquicklichsten in unserer ganzen Literaturgeschichte, weil ihr der Ernst fehle. Der zynische Weltschmerz Heines war ihm in der Seele zuwider. „Bei unserem Heinrich Heine, der sich eine gute Weile als

Konduktenführer und Leichenmarschall des jüngsten Tages gebärdete, ging der „große Riß", über den er jammerte, nicht einmal durch die Weste, geschweige durch das Herz" (W. XII, 178). HEBBEL, der das härteste Geschick durchgemacht und in seinem eigenen Busen einen schwer zu bändigenden Dämon zu bekämpfen gehabt hatte, kannte das Leid nur zu wohl; er wußte, was das so oft gedankenlos hingeworfene Wort von der Nichtigkeit des Daseins in Wahrheit bedeute; denn er hatte den Schmerz durchlebt. Wie hohl und unecht mußte ihm affektierter Weltschmerz vorkommen? Nach einem Ausbruch der Verzweiflung schreibt er an Elise: „Das Weltverachtungs-Wesen, so sehr es sich aufspreizt, ist gar nichts und hat nicht mehr Wahrheit und Bedeutung als eine Fieberraserei, mag man es nun bei Lord BYRON, bei mir oder wo sonst finden; O, Au und Ach ist keine Musik" (Paris, 24. März 1844). Und in viel späterer Zeit schreibt er: „SHAKESPEARE würde in seiner berühmtesten Tragödie ein schlechtes Stück geliefert haben, wenn er Hamlet das letzte Wort darin gelassen hätte, und um die Welt wird es immer bedenklich stehen, wenn Hamlet mitsprechen darf" (W. XII, 178).

Dennoch kennt HEBBEL eine Art Welt- oder Daseinsschmerz, von dem an früherer Stelle schon die Rede war. Das Weltall selbst empfindet nach seiner Ansicht Schmerz, bezeichnet er doch die Welt als die Wunde Gottes. Wenn Pflanzen und Tiere Organe der Erde sind, so kann man deren Schmerzen als das unmittelbare Leid der Welt ansehen: „Die Natur hat den Pflanzen- und Tierschmerz unmittelbar; sie gab dem Menschen Bewußtsein, um Schmerz in ihm abzulagern" (T. III, 3990). Während der Mensch sich von seinem Schmerze im Bewußtsein unterscheidet, wird der Schmerz des Tieres mit seinem Dasein eins, so daß „das Tier, das z. B. an einem Fieber leidet, nur ein lebendiges Fieber ist" (T. I, 1837). Ähnlich heißt es in einem viel späteren Tagebuch: „Ein gequältes Tier ist Schmerz, es leidet nicht bloß Schmerz" (T. III, 3402). Im Menschen wird der Schmerz wegen der Individualisierung zu etwas ganz Persönlichem. Als natürlicher Egoist empfindet er zunächst nur sein eigenes Leid. Allerdings entwickelt sich in ihm bald die Teilnahme an den Schmerzen anderer. Aber mit SPINOZA hat HEBBEL vom Mitleid nur eine sehr geringe Meinung. „Das Mitleid ist die wohlfeilste aller menschlichen Empfindungen" (T. I, 942). „Zum Mitleiden gab die Natur vielen ein Talent, zur Mitfreude wenigen" (T. I, 401), — denn nur allzu oft erweckt fremdes Glück das Gefühl des Neides, und Neid und Mitleid entspringen nach SPINOZA aus einer und derselben Wurzel.

„Tugend nennt ihr's, die Freude des andern wie eigne zu fühlen?
Unermeßliches Glück scheint mir's und großes Talent!" (W. VI, 454).

In demselben Maße aber wie der Mensch über sich hinauswächst, erweitert sich auch sein Schmerz. Nun erscheint das persönliche Leid ihm gering gegenüber dem Weh der ganzen Welt, und mit der Einsicht, daß der Schmerz notwendig mit dem Dasein der Welt verknüpft ist, gelangt er endlich zu einem Gefühl, das man etwa als metaphysischen Universalschmerz bezeichnen könnte. „Daß die Menschen so viel von Schmerzen und doch so wenig vom Schmerz wissen!" (T. I, 687) ruft er in einem Briefe an Elise aus; an sie richtet er auch die harten Worte: „Das ungeheure Weh der Welt muß Euch gar nicht berühren, denn so groß könnte der Schmerz um das Einzelne gar nicht werden, wenn Ihr irgendeinen Schmerz um das Ganze hättet, Euch quälen die Rätsel des Daseins erst dann, wenn sie Euren eigenen Kreis verfinstern, und nur soweit, als dieses geschieht" (T. II, 2932). Noch deutlicher spricht Hebbel diesen Gedanken in einem späteren Reisebriefe (W. X, 195) aus: „Es gibt ein Weh, das nicht aus den einzelnen Dissonanzen des Lebens, nicht aus den Schwankungen von Furcht und Hoffnung, von Glück und Unglück hervorgeht, sondern das dem Leben selbst in unergründlicher Unmittelbarkeit entquillt, und gegen dieses Weh ist nur derjenige geschützt, der die Weltwurzel auszuziehen versteht wie die Köchin eine Petersilienwurzel" — d. h. wohl: der das egoistische Streben in sich ertötet und sich frei ins Notwendige fügt. Der Mensch kann also dazu gelangen, daß er das allgemeine Menschenschicksal, daß man Schmerzen leiden, alt werden und sterben muß, als ein persönliches empfindet, und von solchen Schmerzen wurde Hebbel zeitweise heimgesucht. Sehr häufig kehrt in seinen Aufzeichnungen der Gedanke wieder, daß gerade der tieffühlende Mensch an sich den größten Schmerz erfährt. „In die Hölle des Lebens kommt nur der hohe Adel der Menschheit: die andern stehen davor und wärmen sich" (T. I, 498). „Die Edelsten leiden den meisten Schmerz" (T. II, 2082). Es braucht kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß Hebbel auch hier den Schmerz wesentlich von der sittlichen Seite auffaßt; er versteht darunter eine verzehrende Sehnsucht nach dem sittlich Idealen.

Eine besondere Frage ist es nun, wie sich der Mensch dem einzelnen Leid gegenüber, das ihn trifft, verhalten soll? Ist er ganz durchdrungen von dem Gefühl der Notwendigkeit alles Geschehens, so scheint ihm nur passive Ergebung in das Unvermeidliche ange-

messen zu sein. Solcher Ansicht ist Hebbel jedoch keineswegs. Die Nachricht vom Tode seines Söhnchens im Jahre 1843 hatte ihn, wie er schreibt, zunächst zur Selbstzerstörung herausgefordert. Bald aber mußte er erfahren, daß selbst der bitterste Schmerz, der im ersten Augenblicke das ganze Innere des Menschen zu vernichten droht, allmählich ohne bestimmte äußere Gegenwirkungen, scheinbar nur durch den Verlauf der Zeit sich lindert. Fast beunruhigt über diese Wahrnehmung, da er seinem Kinde doch tiefste Trauer schuldig zu sein glaubte, stellt er sich nun die Frage, ob der Mensch seine Schmerzen „aus Kraft des Geistes oder aus Schwäche des Herzens" überwindet? Er antwortet darauf: „Ich denke, der Egoismus, d. h. der Selbsterhaltungstrieb des Universums und des Individuums wirken in solchen Fällen ineinander, und die aus jenem hergenommenen allgemeinen Anschauungen und Ideen, an denen dieses sich allmählich wieder aufrichtet, werden uns nur deshalb zuteil, weil wir als Teile sonst früher zusammenbrechen würden, als es das Interesse des Ganzen gestattet" (T. II, 2975). Des philosophischen Ausdrucks entkleidet, besagt dieser Satz, der Mensch könne als Einzelwesen eigentlich vom Schmerz vernichtet werden, das Bewußtsein eines höheren Zusammenhanges mit dem Allgemeinen, sei dieses nun als höhere geistige Welt oder als Gesellschaft gefaßt, treibe ihn zur Überwindung des Schmerzes — eben durch die „Kraft des Geistes". Noch eingehender spricht Hebbel über diese Frage in einem Briefe, den er nach dem Tode seines Kindes in Wien an Bamberg schrieb (27. Mai 1847). Es heißt hier: „Der Schmerz hat sein heiliges Recht, man kann ihn so wenig unterdrücken, wie eine Krankheit, aber man kann mit ihm kämpfen, und er ist die einzige Probe der Ideen, nur durch ihn ersehen wir, was wir wert sind. Ich kann sagen, daß diejenigen [Ideen], zu denen ich durchgedrungen bin, mir nicht allein standhalten, sondern daß es mir auch bald gelingt, mich in sie hinein zu retten. Nur muß man auch hier ein Hausmittel nicht verschmähen, und so lange die Elemente selbst noch nicht wirken wollen, den Pflanzensaft, den man ihnen abgewonnen hat, an ihre Stelle treten lassen, um ihnen den Weg zu bahnen. Nach meiner Erfahrung hilft nichts als die unablässige Bemühung, die Gedanken von dem Verlust abzulenken und uns alles, was uns etwa durch seine sinnliche Gegenwart an ihn erinnert, aus den Augen zu schaffen. Das ist nicht egoistisch, dem Universum gegenüber gewiß nicht, denn dieses rechnet eben auf unseren Selbsterhaltungstrieb und unser Selbsterhaltungsvermögen; dem Toten gegenüber aber

auch nicht, denn jeder Tote nimmt dasjenige aus uns mit, was ihm allein gehörte, der Vater z. B. alles, was Sohn am Menschen ist, und es handelt sich nur darum, den Überschuß zu retten. Könnte man Teilnahme beweisen, ohne sie auszusprechen, ich würde ganz schweigen."

Eine metaphysische Begründung der Moral, wie Hebbel sie auf Grundlage seiner philosophischen Weltanschauung versucht, hat immer mit der Schwierigkeit zu kämpfen, aus ihren abstrakten Höhen den Weg zum wirklichen Tun des Menschen zu finden. Hebbel erleichtert sich den Übergang dadurch, daß er im Anschluß an Hegel dem Begriff der Sittlichkeit, den er metaphysisch-kosmologisch faßt, den Begriff der Moralität unterordnet. „Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit" (T. III, 3833). Sie wendet daher die sittliche Idee auf die besonderen menschlichen Verhältnisse an und ist dadurch mannigfachen Veränderungen ausgesetzt. Während die sittliche Idee selbst von aller Meinung und allem Wechsel der Zeit unberührt bleibt, wandeln sich die moralischen Vorschriften im Laufe der Menschheitsentwickelung. Offenbar ist unsere Moral durchaus verschieden von der der alten Griechen: trotz allem Wechsel aber bleibt die unbedingte Forderung der Sittlichkeit bestehen. Die Gesellschaft bildet nun, besonders wenn sie auf höheren Stufen zu verwickelten Verhältnissen führt, noch gewisse Verfahrungsweisen aus, die den Verkehr unter den Menschen regeln. Es ist dies die Sitte im engeren Sinne. Ursprünglich geht auch sie aus moralischer Quelle hervor; es mischen sich aber allmählich so viele praktische und ästhetische Rücksichten ein, daß die moralische Grundlage oft ganz verschwunden ist. Hebbel nennt dies das Gebiet der Konvenienz. Sie „ist, wie schon ihr Name beweist, nichts Ursprüngliches, sondern eine Übereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität, ganz soviel als davon naiv und instinktiv ist, in sich aufnehmen kann, und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität in sich aufnimmt" (T. III, 3833). — Hebbel bemerkt, daß die Dezenz, d. h. die Moral des äußeren Scheins in demselben Maße steigt, wie die Moralität fällt. Er geißelt besonders jene übertriebene Dezenz, „die die Unschuld schamrot macht und die, wenn sie konsequent wäre, mit der eigenen Mutter darüber hadern müßte, daß sie sie zur Welt geboren und die Natur nicht zu einer Ausnahme von der alten plumpen Regel gezwungen hat" (W. XI. 17). Fehlt die innere Moralität, so hält man natürlich um so mehr auf den äußeren Schein. Allerdings hat die Dezenz auch ihre gute Seite; „denn offenbar wird ein unreines Gemüt durch Worte und Dinge in

Aufruhr gebracht, die auf ein reines eine solche Wirkung nicht gehabt hätten“ (T. III, 3833). In diesem Festhalten am Schein trotz des Verlustes der inneren Moralität spricht sich schließlich doch wieder die Anerkennung der sittlichen Idee aus. HEBBEL war es bei dieser ganzen Überlegung wesentlich um die Frage zu tun, wie sich der dramatische Dichter zur Sittlichkeit stellen müsse; er entscheidet so: „Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals in Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft“ (T. III, 3833). Das letztere hatte der Dichter bei seinem bürgerlichen Trauerspiele erfahren, das so sehr gegen die konventionelle Moral verstieß, sollte es doch gerade zeigen, wie verderblich erstarrte moralische Formen wirken können. Denn in dem Denken und Handeln des sonst so ehrenwerten Tischlermeisters herrscht statt wahrer Sittlichkeit nur die herkömmliche Sitte.

Für eine Ethik, die zu ihrem Grundprinzip die absolute sittliche Idee macht und eine Autonomie des Willens nicht kennt, entsteht ferner die Frage, in welcher Weise sich die Forderungen der absoluten Idee im einzelnen Individuum kundgeben? Bestände das sittliche Handeln nur in der objektiven Anpassung an die gegebenen Zustände der Wirklichkeit, so würde die Ethik dem flachsten Utilitarismus verfallen. Die absolute Idee der Sittlichkeit bzw. Notwendigkeit aber kann in ihrer abstrakten Allgemeinheit keinen Grundsatz für das konkrete Handeln abgeben. Nun nimmt HEBBEL offenbar an, daß sittliches Gefühl in jedem Menschen mit einer gewissen Stärke vorhanden ist und daß es wie eine Art intelligibler Charakter von den ihm widersprechenden Gesinnungen und Handlungen nicht unmittelbar berührt wird. Auch der Sünder muß dieser Idee absolute Anerkennung zollen — wenigstens unbewußt: „Der Eigennützigste hält sich für uneigennützig, und dies ist kein häßlicher, sondern ein schöner Zug der menschlichen Natur. Er entspringt zum Teil aus der Verehrung dessen, was man in Wirklichkeit keineswegs besitzt, zum Teil aus dem richtigen Gefühl, daß jedes unserer Laster sowie jede unserer Tugenden nur Stufen zu einem Äußersten nach unten oder oben sind, nie dieses Äußerste selbst“ (T. I, 1747). Der Eigennützige erkennt also die sittliche Forderung des selbstlosen Handelns als gültig an, tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß er nicht absolut eigennützig ist, daß es vielmehr andere gibt, denen gegenüber er selbst noch als relativ uneigennützig gelten kann. Andrerseits wird aber der moralisch Niedrigstehende eine verhältnismäßig geringe Meinung über den sittlichen Zustand der Gesamtheit

haben. „Einer, der selbst nicht wahr ist, wird sich nie einreden lassen, ein anderer sei wahr. Dies ist das Mittel, wodurch die individuelle Natur sich in allen Fällen wieder herstellt; soviel sie selbst der Idee gegenüber in ihrem eigenen Ich vermißt, soviel zieht sie der gesamten Menschheit ab“ (T. II, 2978).

Also ein sittliches Bewußtsein ist in jedem Menschen vorhanden. Wodurch aber erteilt denn die absolute Idee dem Einzelbewußtsein ihre Befehle? Hebbel antwortet: durch das Gewissen, dem er so eine metaphysische Deutung gibt. Das Gewissen ist demnach der Widerschein, den das Individuum von dem Lichte der allgemeinen sittlichen Idee empfängt. Hebbel bezeichnet es einmal als „das Allerpositivste im Menschen, ja das allein wahrhaft Menschliche“ (T. II, 3191); ein anderes Mal nennt er es „die Wunde, die nie heilt, und an der Keiner stirbt“ (T. II, 2236). Eigentlich ist es nur ein Notbehelf für Wesen, die den Egoismus noch nicht überwunden haben; wer sich eins weiß mit dem Universum, bedarf seiner Mahnung nicht mehr:

„Kein Gewissen zu haben, bezeichnet das Höchste und Tiefste,
Denn es erlischt nur im Gott, doch es verstummt auch im Tier.“

Wenn demnach das Gewissen in Hebbels Weltanschauung eine wichtige Rolle spielt, so war es in seinem persönlichen Leben kaum eine starke Quelle sittlichen Handelns. Es scheint für ihn mehr einen metaphysischen Begriff als eine ethische Macht darzustellen. Das zeigt sich auch bei seinen dramatischen Charakteren. Sie handeln unter dem Drucke starrer Notwendigkeit; ihre Entschlüsse gehen aus gewissen Grundtrieben fast mechanisch hervor. So verfallen sie der Schuld und gelangen zu der Einsicht, daß sie in diese Welt nicht mehr passen. Man denke nur an Golo. Er hat anfangs noch das Bewußtsein, der Schuld entgehen zu können; aber die schwachen Antriebe der Versuchung zu widerstehen entnimmt er nicht einem inneren moralischen Gefühl, sondern ganz äußerlichen Momenten; zuerst setzt er sein Leben aufs Spiel und fordert dadurch gewissermaßen eine transzendentale moralische Macht heraus; dann soll der blasse Gedanke an den Edelmut seines Herrn ihn vor den bösen Anwandlungen schützen. Das Gewissen regt sich nicht. Später ist sogar eine Art Wille zum Bösen in ihm wirksam: „Ich treib die Sünde bis zum Äußersten, nur um zu sehen, ob's auch Sünde war (III. Akt, 2. Auftritt). Das Werden des Bösewichts ist eher ein „ergreifender Naturprozeß“[28] denn ein sittlicher Vorgang. Man erinnere sich auch der bezeichnenden Worte, die der Meister Anton am

Schlusse der „Maria Magdalena" ausspricht: „Ich verstehe die Welt nicht mehr". Es scheint, daß mehr seine Begriffe von der Welt in Verwirrung geraten sind, als daß sein moralisches Innenleben aufgewühlt wäre.

Entsprechend der oben erwähnten Einengung des Moralischen zur Konvenienz kann auch das Gewissen durch den Einfluß beschränkter gesellschaftlicher Verhältnisse zum Standesgewissen zusammenschrumpfen. „Fast in allen Klassen und Ständen der Gesellschaft, vorzüglich aber in den Handel und Gewerbe treibenden, hat man eine Art von generellem Standesgewissen erfunden, worin das individuelle der Einzelnen aufatmet oder, wie man will, erstickt. So betrügt ein Kaufmann, weil es alle tun, so mißhandelt ein Adliger den Bürgerlichen, weil es alle tun, so beträgt ein Soldat sich ungezogen, weil es alle tun, so verleumdet ein Journalist, weil es alle tun. Überhaupt ist der Mensch erstaunlich ingeniös in Erfindungen, den reflektierenden Teil seines Ichs über den handelnden zu betrügen, und was ihm im Physischen nicht gelingt: sein Bild noch im Spiegel zu korrigieren, das mißlingt ihm im Sittlich-Moralischen selten" (T. III, 3640).

In naher Beziehung zum Gewissen steht der Begriff der Pietät, den Hebbel an verschiedenen Stellen bedeutsam hervorhebt, ohne ihn jedoch irgendwo genauer zu erörtern. Hebbel nennt die Pietät eine „Hauptwurzel des sittlichen Menschen" und sagt, sie sei durch das moralische Gesetz ebensowenig zu ersetzen wie der Schlaf beim körperlichen Menschen durch Essen und Trinken (T. III, 4888). Der Kreis des Sittlichen geht im positiven Gesetz nicht auf, es bleibt noch ein dunkler Fleck übrig, ein unergründliches Gefühl für das „Seinsollende", das ist die Pietät. Sie bedeutet „nichts Positives" — denn sie gibt selbst keine bestimmten Vorschriften — „aber doch unendlich mehr wie alle zugespitzte Einzelheit" (T. III, 4799). Pietät ist die Achtung vor dem unzerstörbaren ethischen Kern in der Persönlichkeit des Nebenmenschen wie in der Welt überhaupt. Wir fühlen, daß wir dasselbe Bewußtsein ethischen Wertes, auf das sich unsere Selbstachtung gründet, auch im Nächsten annehmen müssen; und dieses Gefühl ist ursprünglich in jeder Persönlichkeit angelegt; es kann durch sittliche Einwirkung des einen auf den andern wohl verstärkt, wie durch unsittliche Handlungsweise verdunkelt werden; aber es **entsteht** nicht erst durch äußere Einflüsse. Das, was wir Billigkeit nennen, geht aus der Pietät hervor: „Die Billigkeit ist das Gesetz, welches der Mensch sich selbst setzt, das Opfer, welches er von

seinem Recht freiwillig den Göttern darbringt, ein höchster Akt der Pietät“ (T. IV, 5623). Die hohe sittliche Bedeutung dieses Gefühls beruht darauf, daß uns nach Hebbels Ansicht eine fast unüberwindliche Schranke von den Mitmenschen trennt, daß wir Menschen uns nicht verstehen, sondern unendlich einsam im All dastehen. Ohne Pietät würde daher die Welt dem rücksichtslosesten Egoismus ausgeliefert sein; sie nähert die Menschen wieder und spinnt zarte Fäden von einem Individuum zum andern. Auf Egoismus beruht demnach die enge konventionelle Moral des Menschen als Sonderwesen; die Pietät dagegen reicht tiefer; sie rührt an die gemeinsame Grundwurzel der Menschheit; sie gibt ein stilles, aber tiefes Bewußtsein der ursprünglichen Wesenseinheit Aller: „Liebe heißt, in dem andern sich selbst erobern“ (T. II, 1876)[29].

Ein Begriff, der in der früheren Ethik eine wichtige Rolle spielte, ist der der Tugend. Nun ist es begreiflich, daß eine Sittenlehre, die annimmt, das sittliche Geschehen sei zugleich das notwendige, nur wenig Raum hat für die Begriffe gut und böse, und daß dementsprechend auch der Begriff der Tugend sich eine eigenartige Umdeutung gefallen lassen muß. Tugend im gewöhnlichen Sinne ist eine besondere sittliche Tüchtigkeit, die den Menschen über das Mittelmaß der Pflicht hinaushebt und ein besonderes Verdienst begründet. Hebbel drückt den Begriff der Tugend herab, indem er unter ihr, ähnlich wie Spinoza, das naturgemäße Verhalten versteht und andrerseits mit Aristoteles als tugendhaftes Handeln die Vermeidung des Maßlosen ansieht. Auf die Frage, was Tugend sei, antwortet er: „Ein schöner Name für das einfachste Ding: Gesundheit“ (T. I, 1772). Diese Erklärung paßt zu der Ansicht, daß das Unsittliche kein ursprüngliches Element der Welt sei, sondern eine Krankheit. Pessimistischer klingt es, wenn Hebbel sagt: „Unsere Tugenden sind meistens die Bastarde unserer Sünden“ (T. I, 1431), — d. h. sie gehen nicht aus reiner ethischer Gesinnung, sondern aus irgendwelchen persönlichen Beweggründen hervor. Jene Bemerkung schloß sich übrigens an ein kleines Erlebnis an. Hebbel hat, offenbar unwillig über die Störung, einen Bettler abgewiesen. „Da fällt es mir schwer aufs Herz, daß diese rührend vorgeschobene Hand verstümmelt war, ich ziehe einen Kreuzer heraus und öffne abermals die Tür, doch der Mensch war schon fort. So wollte ich geben, nicht um zu geben, sondern um die Härte meines Abschlagens wieder gut zu machen.“ — In dem Höchsten und Edelsten, das ein Mensch tun kann, sieht Hebbel nicht „ein Übermaß von Tugend, nur ein Über-

maß von Vermögen" (T. I, 1772). Man erinnert sich der Lehre KANTS, daß es ein überverdienstliches Handeln, das über das Pflichtmäßige hinausgeht, nicht gibt. Aber auch SPINOZA sagt: „Unter Tugend und Vermögen verstehe ich ein und dasselbe."

Eigentlich kennt HEBBEL nur eine einzige Tugend, die diesen Namen wirklich verdient; sie besteht darin, „die allem Menschlichen zugrunde liegende Idee" in jedem Menschen zu achten. Die ärgste Sünde ist daher, „einen Menschen zum bloßen Mittel herabzuwürdigen" (T. I, 1611). Dieser Gedanke, den HEBBEL schon im Tagebuch von 1839 niedergeschrieben hat, findet sich später in „Herodes und Mariamne" in der großartigsten Weise verkörpert. Herodes benutzt in seiner Selbstherrlichkeit die Menschen um sich her als Mittel, ja als bloße Sachen. In Mariamne, dieser tiefinnerlichen Persönlichkeit verletzt und schändet er die ganze Menschheit. Auch Joseph und Soemus sind ihm nur Mittel zu seinen egoistischen Zwecken. Ihm fehlt eben diese höchste und einzige Tugend, die Achtung vor der sittlichen Idee, die HEBBEL, wie wir sahen, in anderem Zusammenhange auch Pietät nennt. Übrigens berührt sich HEBBEL auch hier wieder mit KANT, für den die einzige Triebfeder unseres Handelns in der Achtung vor dem Sittengesetz besteht. Ähnlich wie HEBBEL sagt er: „Der Mensch ist zwar unheilig, aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein." — Auch in seiner eigenen Person muß der Einzelne die Idee der Menschheit hochhalten. Wenn HEBBEL dies besonders betont, so wird man darin den Ausdruck seines starken Selbstgefühls wiederfinden. Wer alles ethische Verhalten verinnerlicht und nur die eigene geistige Entwickelung als unbedingt wertvoll ansieht, muß folgerichtig die Pflichten gegen sich selbst allen andern voranstellen. So meint HEBBEL, die Pflicht, ein Versprechen gegen sich selbst zu halten, sei heiliger als die, ein Versprechen andern gegenüber zu halten. Alle Tugenden und Gesinnungen, in denen sich das eigene Ich dem fremden unterordnet, haben daher für ihn geringen sittlichen Wert. Vom Mitleid war schon die Rede. Nicht höher steht meistens die Bescheidenheit. „Die Menschen haben viele absonderliche Tugenden erfunden, aber die absonderlichste von allen ist die Bescheidenheit. Das Nichts glaubt dadurch etwas zu werden, daß es bekennt: ich bin nichts" (T. I, 2764). Natürlich wird von HEBBELS Worten nicht jene wahre Bescheidenheit getroffen, die sich bildet aus dem stillen Bewußtsein wirklicher Überlegenheit über eine laut und anspruchsvoll sich gebärdende Menge. Gleich der Bescheidenheit ist ihm auch die Demut eine „verdächtige Tugend".

„Demut hat die Welt nicht gebaut, aber Demut — wenn sie möglich wäre — könnte sie zugrunde richten". Die christliche Demut insbesondere nennt er verkappten Hochmut, hat ihr andrerseits aber in der Gestalt der Genoveva ein Denkmal gesetzt. Im allgemeinen hält Hebbel die Selbstverleugnung einzelnen Menschen gegenüber für sittlich verwerflich, da sie wie die Lüge das eigene Ich vernichte. Ethischen Wert erlangen Demut und Bescheidenheit erst, wenn sie sich nicht auf das Verhältnis des einen zum andern, sondern auf die „Unterordnung und Unterwürfigkeit unter das große Ganze" beziehen (T. IV, 5847). Und ein Beispiel solch echter Selbstverleugnung hat der Dichter im Charakter des Dietrich von Bern gezeichnet. Der Held, der „über allem Menschenkind" steht, dient freiwillig dem König, d. h. dem Staate. Er spricht nicht gern von seinen Taten und „schwört sein Lob so ab, Wie andre ihre Schande" (Kriemhilds Rache III, 3, 3922 ff.).

Ganz aus Hebbels persönlichen Erfahrungen sind auch seine Urteile über die Pflicht der Dankbarkeit und der Versöhnlichkeit zu begreifen. Er, der in seiner Jugendzeit und darüber hinaus fast ganz auf die Wohltätigkeit sogenannter Gönner und Gönnerinnen angewiesen war, hatte die Erfahrung gemacht, daß man als Dankbarkeit eine Abhängigkeit und Unterwerfung unter den Willen seiner Wohltäter erwartete, die seinem starken Selbstgefühl widersprach, zumal die völlige Unterschätzung seiner Begabung ihm solche Gönnerschaft verhaßt machen mußte. So beklagt er sich in dem Memorial an Amalie Schoppe (25. Mai 1840), daß man „für eine unbedeutende Geldunterstützung oder für einen mit Scham und Qual besuchten Tisch eine ewige Dankbarkeit bezeigen soll. Wie der Baum unmittelbar durch sein Grünen und Blühen für empfangenen Regen und Sonnenschein den Dank abträgt, so sollte auch der Mensch, dem man seines Geistes wegen Hilfe und Beistand leistet, durch die Früchte des Geistes seiner Erkenntlichkeit hierfür genug tun können ... Der Wohltäter, nicht erkennend, daß jeder Mensch in seinem Wohltun stets nur die Erledigung seiner persönlichen Dankespflicht gegen den höchsten Wohltäter, gegen Gott, der ihm gnädig das fröhliche Geben und dem Bruder das harte Nehmen zuteilte, sehen sollte, macht nun gar leicht ungehörige Ansprüche, die er, wie sich von selbst versteht, für höchst gerechte hält; der Verpflichtete hinwiederum kann sich nicht überzeugen, daß eine Wohltat, und wäre es die größte, seine menschliche Freiheit aufheben und ihn zum Sklaven eines fremden Willens machen könne, er behauptet mit Würde seine

heiligen Rechte und hofft, daß die Zukunft ihm einen Anlaß zur Betätigung seiner Dankbarkeit darbieten wird." Bei dieser Rechtfertigung seines eigenen Verhaltens scheint sich HEBBEL indessen nicht völlig beruhigt zu haben; denn nicht ganz einen Monat nach der Abfassung jenes Memorials schreibt er in sein Tagebuch: „Ob ich wohl eigentlich undankbar bin, d. h. undankbarer als der Mensch es ist und sein muß? Ich bin es und bin es nicht. Ich bin es in bezug auf materielle Dinge, denn ich habe zu viel Stolz, um diesen in meiner Erinnerung soviel einzuräumen als ich vielleicht müßte. Ich bin es nicht, wenn es sich um empfangene geistige Wohltaten handelt, um Liebe und Freundschaft oder um geistige Eindrücke. So hat z. B. UHLAND sich doch gewiß verletzend gegen mich benommen, aber meine Gefühle für ihn haben keine Veränderung erlitten" (T. II, 2352). Viel später, nach dem Bruch mit EMIL KUH, mußte er dann an sich selbst die bittere Erfahrung machen, „daß der Mensch, der von Natur keineswegs zur Dankbarkeit besonders geneigt ist, gerade durch den Undank tödlicher wie durch irgendetwas anderes verletzt wird" (T. IV, 5787).

Wie die Pflicht der Dankbarkeit, so schränkt HEBBEL auch die des Vergebens dem Beleidiger gegenüber ein. Zwar geht auch hier seine Erwägung auf ein ganz bestimmtes Erlebnis, nämlich sein Zerwürfnis mit LEOPOLD ALBERTI zurück, gibt aber doch eine feste Überzeugung wieder, die er in einem Epigramm („Die Grenze des Vergebens") ausgesprochen hat. Bezeichnend ist hier wieder, wie HEBBEL das Einzelgeschehen sofort ins Allgemeine überführt. Er meint, die wahre, tiefe Verletzung treffe nicht den Einzelnen bloß als Persönlichkeit, sondern sie treffe die in ihm verkörperte Idee des Menschlichen; und ist diese beleidigt, so hat der Mensch nicht nur keine Pflicht zu vergeben, sondern nicht einmal das Recht dazu. Erst wenn der Beleidiger in sich selbst die sittliche Idee wiederherstellt, d. h. wenn er sein Vergehen erkannt und bekannt hat, habe ich ein Recht, ihm zu vergeben. „Die Sünde ist eine Todeswunde, die der Mensch sich selbst schlägt, und die nur dadurch, daß er sie sieht, geheilt werden kann. Ich darf meinem Feind die Hand nicht eher reichen, als bis die seinige wieder rein ist; wer Vergebung annimmt, ohne sie zu verdienen, frevelt gegen das Herz, wie man in der Sünde gegen den heiligen Geist am Geist frevelt. Dies ist der äußerste Punkt sittlicher Verderbnis, unheilbar, Knochenfraß, Vernichtung" (T. I, 1863). Daß ein Bekennen der Tat wesentlicher Bestandteil der Sühne ist, wird auch an anderer Stelle betont: „Es liegt in der

Digitized by Google

Beichte ein echt menschliches Element. Eine Tat, bekannt, ist verziehen; das Bekenntnis ist die Satisfaktion der beleidigten Idee" (T. I, 1574). Man sieht, daß bei solchen bestimmten ethischen Fragen die abstrakte Idee der Sittlichkeit im Sinne der Notwendigkeit nicht ausreicht und Hebbel hier zu dem Begriffe der sittlichen, an sich wertvollen Persönlichkeit seine Zuflucht nimmt, der sonst nicht in sein System paßt.

Mit den letzten Erörterungen haben wir uns schon einem andern Gebiete zugewandt, nämlich dem des Unsittlichen. Der Begriff des Unsittlichen wurde oben nur in seiner metaphysisch-kosmischen Bedeutung besprochen; es erübrigt noch, ihn nach seiner moralischen Seite im engeren Sinne zu betrachten. Hier erhebt sich die Frage, was die Sünde ihrem Wesen nach ist, und was für Folgen sie für den Menschen hat? Zweierlei ist dabei für Hebbels Auffassung grundlegend: einmal hat er die Überzeugung, daß das Sittliche wesentlich auf Erkenntnis beruht, woraus folgt, daß das Unsittliche — wenigstens zum Teil — aus Unkenntnis hervorgeht; ferner ist ihm das eigentliche Verwerfliche die sündhafte Gesinnung, während er geneigt ist über die äußeren Folgen der Sünde mehr oder weniger hinwegzusehen. Unverhohlensten Ausdruck gibt er dieser Anschauung in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1836, die allerdings eher dem heißen Lebensdrange der Jugend, und vielleicht dem Wunsche, sich vor sich selbst zu rechtfertigen, entspringt, als daß sie eine durchgehende Überzeugung des Dichters ausspricht. Es heißt da: „Leidenschaft begeht keine Sünde, nur die Kälte. Brich jede Blüte, selbst wenn du sie nicht für ewig ins Wasserglas zu stellen gedenkst, nur dufte sie dir" (T. I, 145). Das lautet nach einer Philosophie des Genusses, wie Hebbel sie sicher nicht vertreten hat. Aber man versteht wohl, was er sagen will: Nicht die augenblickliche Tat heißer Leidenschaft — wie schlimm auch ihre wirklichen Folgen sein mögen — ist das eigentlich Sündhafte, sondern die kalte, berechnende Gesinnung, die das Böse mit Bewußtsein will: „Gott wird nicht auf die Sünden sündiger Individuen gegeneinander das entscheidende Gewicht legen, sondern auf die Sünden gegen die Idee selbst, und da sind wirkliche und bloß mögliche völlig eins". Wenn Hebbel hier einen Unterschied macht zwischen Sünden gegen die Idee und Sünden gegen die Mitmenschen, die doch auch unter die ersteren fallen, so kann er unter Sünden gegen die Idee eben nur die sündhafte Gesinnung verstehen im Unterschiede von der sündhaften Tat, die in die Erscheinung tritt. Denn nach seiner ganzen

Digitized by Google

Auffassung vom Sittlichen ist das eigentlich Unmoralische nicht die Tat, sondern die Auflehnung des Einzelwillens gegen den Universalwillen. „Wer sich die Gedankensünden nicht anrechnen lassen will, der muß auch nicht verlangen, daß Gott sich durch Reue und Buße versöhnen lasse; innere Schuld — innerer Abtrag“ (T. II, 2653). Die Gesinnung ist demnach das Wesentliche. Ob der Keim der Gesinnung zur Entfaltung kommt und schließlich zur Tat wird, darüber entscheiden nur die zufälligen äußeren Verhältnisse, in denen der Mensch lebt. Als „Weggefallenes aus der Genoveva“ stehen im Tagebuch die Verse:

„Was einer werden kann,
Das ist er schon, zum wenigsten vor Gott,
Und alles das, was in der Wurzel steckt,
Muß auch heraus, es stirbt nur in der Frucht“ (T. II, 2508).

Dazu schreibt Hebbel später: „Diese fürchterliche Wahrheit ist durch das Ausstreichen aus der Genoveva keineswegs abgetan. Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, daß jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können? Wenn man die Gewalt der Äußerlichkeiten recht erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln“ (T. II, 2600). Sicher ist, daß von zwei Menschen, die ursprünglich die gleiche moralische Anlage haben — wenn eine solche Annahme einmal gestattet ist — der eine durch die gesicherte soziale Stellung zu einem moralischen Durchschnittsmenschen werden kann, während der andere durch die Gewalt äußerer Einflüsse auf die Bahn des Verbrechens getrieben wird. Hebbel geht aber viel zu weit, wenn er in solchen keimenden unmoralischen Trieben schon eine Schuld erblicken will. Er übersieht ganz die Möglichkeit, die bösen Antriebe kraft des moralischen Bewußtseins niederzukämpfen und unterschätzt überhaupt den Wert der Selbstüberwindung. Ja, in obigen Genovevaversen behauptet er sogar und hat es auch sonst wiederholt, daß das Böse nicht im Keime erstickt, sondern nur in der Frucht abgeschüttelt werden kann; der Lauf des Bösen kann nicht aufgehalten werden; es muß vollständig ausreifen, wie es bei Golo geschieht. Ist aber dann noch Buße möglich? — In der Stimmung, in der sich Hebbel in den Jahren 1840 und 1841 befand, hat er die Frage verneint. „Es gibt aber im ganzen Lauf der Zeiten für jede Sünde nur

Einen Moment der Buße. Dies ist derjenige, wo wir noch im Genuß der Sünde sind. Lassen wir ihn vorübergehen, so ist keine Reinigung mehr möglich, wir sind aussätzig für immer. Viele glauben die Sünde zu hassen, weil sie den Aussatz der Sünde hassen" (T. II, 1871). Scheinen solche Anschauungen auch sehr auf die Spitze getrieben, ein Kern der Wahrheit liegt doch in ihnen; und jedenfalls stimmen sie mit HEBBELS ethischer Grundüberzeugung überein. Im eigentlichen Sinne vernichtet werden kann die Sünde, d. h. der sich in ihr kundgebende maßlose Eigenwille nur während der Sünde selbst. Ist sie einmal geschehen, d. h. hat der Eigenwille sein Ziel erreicht, so ist ihr Ergebnis mit all ihren Folgen, dem „Aussatz der Sünde", da und kann nicht mehr ungeschehen gemacht, sondern nur durch eine entgegengesetzte Maßlosigkeit ausgeglichen oder aber durch Vernichtung des Menschen gesühnt werden. In all diesen Äußerungen HEBBELS spricht sehr vernehmlich das Bewußtsein eigener Schuld. Später gesteht der Dichter zu, daß der Mensch sich in jedem Augenblicke frei zu machen und die Vergangenheit abzuwerfen vermöge. Er hatte es an sich erfahren, daß es niemals zu spät ist, eine Schuld, soweit es dem Menschen möglich ist, zu sühnen. In diesem Punkte stimme das Evangelium, das dem, der in der letzten Stunde komme, seinen Groschen anweise, mit der tiefsten Spekulation überein (W. X, 104).

Was ist nun aber die Wirkung des Unsittlichen auf den einzelnen Menschen? Man sagt, das Laster verzehre sich selbst, mache sich auf die Dauer selbst unmöglich; darin liegt nach HEBBELS Meinung gerade das Verhängnisvolle: „von dieser Seite beraubt und benascht es den Menschen"; denn es ertötet in ihm allmählich den sittlichen Grundgehalt, und damit versiegt überhaupt die Quelle seines Lebens. Wie weit die Sittlichkeit in ihm noch wirksam ist, zeigt das Gefühl der Scham; denn „Scham ist die innere Grenze gegen die Sünde" (T. II, 1943). Nun stellt sich HEBBEL die Frage, ob der Mensch die Scham ganz verlieren, d. h. seinen sittlichen Gehalt vollständig vernichten könne? „Ob der Mensch Macht hat, sich selbst zu zerstören, d. h. sich so in einen, dem innersten Prinzip seiner Natur widerstreitenden Zustand hineinzuleben, daß er sich aus demselben gar nicht wieder befreien, gar nicht wieder zu der eigentlichen Quelle seines Lebens zurückfinden kann? Auf Erden geschieht dies allerdings oft genug, aber der Fluch der Sünde reicht schwerlich über sie [die Erde] hinaus, höchstens insoweit, als der durch den Tod entfesselte Geist im Übergangsmoment seine nie geprüften

Flügel nicht zu gebrauchen weiß". Danach könnte der in das Unmoralische versunkene Mensch zwar nicht sein geistiges Wesen vollständig einbüßen; wohl aber würde ihm die Kraft fehlen, sich nach dem Tode zu höherem Dasein zu erheben — ein Gedanke, dem wir ja früher schon begegneten. HEBBEL begründet seine Ansicht damit, daß in dem Laster nichts eigentlich Vernichtendes für den Geist enthalten sei. Das Laster beruhe teilweise auf der Sinnlichkeit, d. h. auf körperlichen Trieben, teilweise auf Tugenden, die nur ins Maßlose gesteigert seien. „Unsere meisten Laster sind zu stark entwickelte körperliche Sympathien und müssen daher mit dem Körper selbst abgestreift werden; z. B. die Wollust. Andere sind Extreme oder Auswüchse von Tugenden und guten Eigenschaften; so entspringt der Ehrgeiz aus dem zu lebhaften Gefühl individueller Existenzberechtigung" (T. II, 1488).

Es ist bemerkenswert, daß HEBBEL die Frage nach der ethischen Bewertung der Sinnlichkeit nur selten berührt. Dem Sittlichen gegenüber erscheint ihm die Sinnlichkeit als endlich, beschränkt und daher keiner unendlichen Steigerung fähig. Ethisches und sinnliches Leben sind ihm Gegensätze (T. I, 726), und der Mensch hat die Pflicht die sinnlichen Triebe zu unterdrücken. Trotz dieser scharfen Trennung muß er seiner Grundanschauung gemäß das Sinnliche, so fern es nicht ins Maßlose gesteigert ist, als Ausdruck des Geistigen auffassen, und so nennt er einmal die Sinnlichkeit eine „Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" (T. I, 907). Jedenfalls also erscheint das sinnliche Dasein nur als die Außenseite, die auf das ethische Leben als den tieferen Kern hindeutet oder es gar verhüllt. Auch hier zeigt sich demnach der spiritualistische Zug in HEBBELS Denken.

Zum Schluß mag noch die Frage erörtert werden, ob und unter welchen Umständen der Selbstmord nach HEBBELS Ansicht erlaubt sei, eine Frage, die den Dichter besonders während seiner Sturm- und Drangjahre beschäftigt hat. Das freiwillige Scheiden aus dem Leben erscheint ihm nicht in allen Fällen verwerflich. Durchaus unmoralisch ist der Selbstmord, wenn er aus Feigheit oder aus Furcht vor drohendem Unheil geschieht. „Nichts ist törichter als wenn der Mensch sich einbildet, er könne durch das bloße Auslöschen seines Lebens sich dem entziehen, was ihm aufgetragen oder auferlegt worden. Das kann er nicht. Was er hier nicht hat fressen wollen, wird ihm auf dem Saturn wieder vorgesetzt werden" (KUH, Friedrich Hebbel II, S. 423). Nur der Mensch, „der stirbt durch den bloßen

Gedanken zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise" (T. I, 1858). — In zwei Fällen aber scheint Hebbel den Selbstmord für erlaubt zu halten. Den ersten Fall begründet er folgendermaßen: „Gott gab dem Menschen die Fähigkeit, die Welt zu verlassen, weil er ihn nicht gegen die Erniedrigung der Welt schützen konnte. Hat der wahre Selbstmörder also mit Gott zu tun, so kann er die Tat verantworten; hat er nicht mit Gott zu tun, so wird er überall nicht zur Verantwortung gezogen" (T. II, 2310). Der Mensch dürfte danach seinem Leben gewaltsam ein Ende setzen, wenn er voraussieht, daß er ohne seine Schuld in den Zustand tiefster Erniedrigung geraten würde. Aber auch die eigene moralische Verschuldung kann den Selbstmord rechtfertigen: „Eine erlaubte Art des Selbstmords. Ein Mensch vollzieht wegen Beleidigung der sittlichen Idee ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil" (T. II, 2767). Er opfert sich also der Idee. Indessen darf ein solches Opfer nur stattfinden, wenn es nicht durch eine Einzelheit, sondern durch das Ganze des Lebens veranlaßt ist (T. I, 1827). Dieser Gedanke ist offenbar durch die Lehre von der Selbstkorrektur eingegeben[30]. Wird aber — so müssen wir fragen — der von Hebbel angenommene Fall überhaupt vorkommen? Und vor allem: Wird der Mensch zu der sicheren Einsicht gelangen können, daß sein Leben von Grund aus vernichtet und daher sein Tod notwendig ist? Denn nicht sich selbst allein gehört der Mensch; unzählige Fäden verknüpfen ihn mit anderen Wesen und schließlich mit dem Weltall. Er gehört eben der sittlichen Idee an, die er wie alles Seiende verkörpern soll; solange noch eine Möglichkeit in ihm ist, ihr zu nützen, darf und kann er dem Tode nicht anheimfallen. Und das ist wohl auch Hebbels endgültige Ansicht, sagt er doch selbst: „Kein Mensch verläßt die Erde" — und darf sie also auch nicht eigenmächtig verlassen — „solange sie ihn in Rücksicht auf Herz und Geist noch verändern kann; dies ist mir eine unumstößliche Wahrheit; der Tod hat nur Macht über das Gewordene, nicht über das Werdende". (An Elise Lensing, 30. September 1838.)

VIII. Das menschliche Leben.

1. Sinn und Ziele des menschlichen Lebens.

Für die meisten Menschen ist das Leben lediglich eine praktische Aufgabe, die darin besteht, sich mit den Bedingungen der Wirklichkeit, in die man gestellt ist, auseinanderzusetzen, sich selbst in der Welt zu behaupten und zur Geltung zu bringen. Das sind die

„Glücklichen, die im Leben selbst die Aufgabe des Lebens sehen". Für HEBBEL dagegen war es von früh an ein Problem, auch in theoretischer Beziehung. Der Ansicht GOETHES, daß man sich selbst niemals durch Betrachten, wohl aber durch Handeln kennen lerne, dürfte HEBBEL nicht bedingungslos zugestimmt haben. Ihm schien sich die Tiefe des Lebens nur in denkender Betrachtung zu erschließen. Die praktische Bewältigung seiner Lebensaufgabe bot ihm in seiner Jugendzeit und auch später noch unüberwindliche Schwierigkeiten, und die künstlerische Gestaltung des Daseins, nach der jede Dichternatur strebt, mußte ihm damals als ein unerreichbares Ideal erscheinen. Um so mehr sucht er nun sich denkend des Lebens zu bemächtigen und seinen Sinn auf Grund metaphysischer Anschauungen zu erfassen. Das Problem des Lebens läßt sich geradezu als der Brennpunkt in HEBBELS Philosophie bezeichnen. „Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selber einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er einmal entsprungen auf sie zurückwirkt."

Auch in der Betrachtung des Lebens zeigt sich HEBBELS Ausgang von metaphysischen Deutungen und die allmähliche Erstarkung des Wirklichkeitssinnes. Indessen wird er die Ansicht, die er als Münchener Student niederschrieb, daß das Leben ein „verdaulicher Widerspruch" sei, wohl bis an sein Lebensende festgehalten haben. Noch als gereifter Mann spricht er von den ungeheuren Problemen des Lebens, „an welche die meisten sich nur erinnern, wenn sie zufällig einer Aufführung des Hamlet oder des Faust beiwohnen" (T. IV, 5334).

Seltsam erscheinen uns die Antworten, die HEBBEL in der früheren Zeit auf die Frage nach dem Sinne des Lebens gibt. Da heißt es im Tagebuch von 1839: „Das Leben ist vielleicht auch nur ein höchster Begriff, wie Raum und Zeit; es ist die Kategorie der Möglichkeit" (T. I, 1759), und einige Zeit später: „Das Leben ist nie Etwas; es ist nur die Gelegenheit zu einem Etwas" (T. I, 1854). In diesen Sätzen spiegelt sich deutlich HEBBELS geistiger Zustand, das Gefühl innerer Leere und die Sehnsucht nach einem höheren Lebensgehalt. Für ihn war allerdings damals — in der zweiten Hamburger Zeit — das Leben nur erst die „holde Möglichkeit des Glücks". Was ist aber dieses Etwas, das dem Dichter wenigstens als Ideal

vorschwebte? Um dies näher zu bestimmen, müssen wir einen Gedanken Hebbels näher verfolgen, der seiner ganzen Beurteilung des Lebens zugrunde liegt und auch in innigster Beziehung zu seinen metaphysischen Ansichten steht, den Gedanken von der Enge und Weite des Lebens. Jene empfand und erlebte er in der Jugendzeit an sich selbst; aber seine innerste Sehnsucht zeigte ihm eine unendliche Weite, zu der sich das Leben ausspannen könne, einen Ewigkeitsgehalt, den der Mensch in sich ahnend zu erfassen vermöge. An Elise Lensing schreibt er 1840 (3. Juli): „Immer fällt mir, wenn ich mich so über dem Nichtigen und Sinnlosen ertappe, die alte Frage wieder ein, was denn doch das Leben eigentlich wohl sei. Es ist der engste und der weiteste Kreis zugleich, der sich, selbst wenn seine Leerheit Herz und Geist zusammenschnürt, dennoch jedem Begriff, der ihn umschließen möchte, entzieht. Oft ist mir die Auflösung ganz nah, und in meinem Gefühl habe ich sie schon gehabt, aber es läßt sich nicht ausdrücken. Das Schlimmste im Leben ist, daß nichts eine Folge hat. Heute . . . schreib' ich eine Judith, morgen bin ich tot, habe keine Empfindungen, keine Gedanken . . ." Man sieht hier deutlich, wie Hebbels allgemeine Anschauungsweisen sich immer an ganz bestimmte innere Erlebnisse anknüpfen. Gerade bei der bedrückenden Enge seines äußeren Lebens schwebt ihm die Möglichkeit eines unendlich weiten, schönen und großen Daseins vor; es verzehrt ihn die Sehnsucht, die ganze Mannigfaltigkeit der Welt zu erschöpfen; und doch muß er sich vom Verstande sagen lassen, daß das nicht möglich ist. „Das Leben enthält unendliche Möglichkeiten zum Genießen und Aufnehmen. Wenn all diese Möglichkeiten nur von fern in den Kreis unsers Bewußtseins fielen (was aber durch die individuelle Beschränkung des Menschen verhindert wird), so würden wir beständig von einer Existenzform in die andere übergehen; es bedürfte nur ein wirkliches geistiges Erfassen der anderen Existenz, ein Sich-Identifizieren mit ihr. Das Eintreten in sie wäre aber nur möglich durch Verlassen der vorigen Form — denn die Natur verleiht von zwei Gegensätzen immer nur einen — und so wäre unser Leben ein fortgesetzter Selbstmord." In ihrer Ausdrucksweise erinnert diese Stelle an die absolute Philosophie, für die Denken und Sein identisch sind, das wirkliche geistige Erfassen also dem Sein gleichzusetzen ist. Im Grunde aber drückt sie nur Hebbels Sehnsucht nach Überwindung der engen Schranken des Lebens aus, jene Sehnsucht, die ihm als jugendlichem Dichter schon in der Gestalt des Proteus erschienen war. Er empfindet es schmerzlich,

daß jedes endliche Wesen in die individuelle Form gebannt ist und sie trotz höchster geistiger Erhebung nicht abzustreifen vermag.

Man wird leicht in diesen Gedanken ein Grundproblem der Hebbelschen Weltanschauung wiedererkennen, nämlich das Problem von Individuum und Universum, hier in seiner Anwendung auf das Leben des Einzelnen. Insofern der Mensch wie jedes Wesen aus dem Universum stammt und mit ihm durch meist unbewußte Beziehung zusammenhängt, gehört er dem weitesten Kreise an und weist über sich ins Unendliche hinaus; als Individuum aber zieht er sich auf sich selbst zurück und fühlt sich als Gegensatz zum All. Im Grunde ist dies nur eine tiefsinnige und verallgemeinernde Deutung der höheren und niederen Triebe, die in der Seele nebeneinander schlummern. Der Mensch steht — das war schon ein Lieblingsgedanke des jungen Hebbel — in der Mitte zwischen Hohem, Unvergänglichem und Niedrigem, Hinfälligem. Sein individuelles Leben entspringt einer „unbegreiflichen, fast eigensinnigen Mischung des Zufälligen und Ewigen" (W. XII, 58). In ihm ist Irdisches und Himmlisches vereinigt. „Ein beschneites Feuerwerk!" „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums Form zu erlangen" (T. II, 2756), wobei Hebbel unter Form das richtige Mischungsverhältnis von Individuellem und Allgemein-Idealem versteht. Immer neue Bilder und Ausdrucksweisen ersinnt er, um diese Eigenart des Menschen darzustellen. Der Mensch träumt sich hinauf zu Gott und haftet doch an der vergänglichen Erde: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes, Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen, der Mensch — das vergängliche Element Gottes" (T. II, 2711). So hebt sich jedes niedere Wesen in seinen Träumen zum höheren empor — „ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt", sagte auch Hölderlin — aber das vergängliche Element zieht es zugleich wieder hinab. Es wirken also im Menschen wie auch in der Natur zwei entgegengesetzte Kräfte, durch deren Widerstreit die Mannigfaltigkeit des Daseins entsteht. Dichterische Form hat dieser Gedanke in dem Sonett „Der Mensch" gewonnen.

„Die Wurzelkraft im Menschen treibt zum Eilen.
Sie strebt ins Weiteste aus allem Engen,
Sie will das Letzte schon ins Erste mengen,
Ihr bangt vor Raum und Zeit, die sie zerteilen.

Die Gegenkraft im Menschen treibt zum Weilen,
Sie will ans Nächste sich auf ewig hängen,
Sie möchte die Entfaltung rückwärts drängen
Und jede Wunde meiden, statt zu heilen.

Aus dieser beiden Kräfte Widerstreben
Entspringt in ewig wechselnder Gestaltung
Die unbegriff'ne Form des Seins: das Leben!

Und aus dem Seufzer, der den Tod verkündet,
Wird im Moment vernichtender Erkaltung
Ein Hauch, der neu und frisch die Flamme zündet."
(W. VII, 176.)

Individualität bedeutet demnach zunächst Enge des Daseins, Absonderung vom Großen und Ganzen. Ihr relativer Wert aber besteht darin, daß sich im Einzelwesen das Universum spiegelt, daß jedes Individuum eine besondere, einzigartige Ausprägung des Weltgeistes darstellt oder doch darstellen soll. Hebbel nennt Töten „das Aufheben einer eigentümlichen Lebensrichtung" und sagt: „Mit jedem Menschen verschwindet (er sei auch wer er sei) ein Geheimnis aus der Welt, das vermöge seiner besonderen Konstruktion nur er entdecken konnte und das nach ihm niemand wieder entdecken wird" (T. I, 902). Aber die individuelle Form ist, wie schon früher erwähnt, nicht Endzweck, sondern nur Mittel. Daher empfindet der bedeutende Mensch die Enge des Lebens schmerzlich; er fühlt eine Art metaphysischer Einsamkeit, die wohl zu unterscheiden ist von der Einsamkeit, unter der unverstandene Größe leidet. Die metaphysische Einsamkeit hat zur Vorbedingung ein ursprüngliches Gefühl des Zusammenhanges mit dem All. „Ich habe oft ein Gefühl, als ständen wir Menschen (d. h. jeder einzelne) so unendlich einsam im All da, daß wir nicht einmal einer vom andern das Geringste wüßten und daß all unsere Freundschaft und Liebe dem Aneinanderfliegen vom Wind zerstreuter Sandkörner glich" (T. I, 484). „Mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe fühlen, das ist des Menschen schweres Los. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer" (T. I, 283). Beide Tagebuchstellen stammen aus der Heidelberger Zeit, der auch ein Brief angehört, in dem Hebbel über die Zerrissenheit unseres geistigen Lebens klagt: „Das ist der größte Irrtum im Leben, daß wir's für ein Gewebe ansehen, worin sich ein Faden mit dem andern verkreuzt und keiner verloren geht; Abgründe trennen Stunde von Stunde, jeder Augenblick ist Schöpfer und Zerstörer einer Welt; hierin stehen sich innere und äußere Natur als schroffe Gegensätze gegenüber; wir aber wollen das Widerstreitende vereinen und machen den Zwiespalt größer." Tatsächlich fassen wir die äußere Natur als ein lückenloses Ganzes auf, während das geistige

Geschehen in eine große Zahl von Bewußtseinszuständen zerfällt, deren inneren Zusammenhang wir nicht bewußt erleben und auch nicht, wie es beim Naturgeschehen der Fall ist, ergänzen können. Dem angenommenen physischen Kontinuum entspricht kein wirklich erlebtes psychisches. — Wenn jenes kosmische Einsamkeitsgefühl nur bei wenigen Menschen und auch bei diesen nur in Augenblicken größter Verinnerlichung eintritt, so gibt sich die Enge des Daseins auch bei minder vertieften Naturen häufig kund, und zwar in dem Gefühl der beengenden Schranken. Hebbel sagt in dieser Hinsicht: „Jeder Charakter ist ein Irrtum" — weil notwendig einseitig, und „Leben heißt parteiisch sein".

Andrerseits aber kann sich der Mensch auch so sehr an die Enge des Daseins gewöhnen, daß er sie nicht mehr als drückend empfindet und das Bestreben sie zu überwinden ganz aufgibt. Dies ist der Standpunkt des beschränkten, niederen oder wenigstens mittelmäßigen Geistes, der über sein Ich und die Sphäre, in der er sich bewegt, nicht hinaussieht und nicht hinaussehen will. „Wer seine Nahrung nicht aus dem Universum ziehen kann, der zieht sie dachsmäßig aus sich selbst" (T. II, 3077). In ethischer Hinsicht führt diese Anschauung zum Egoismus. Die Lebensart solcher Menschen zeigt aber nicht selten eine Sicherheit des Handelns, die dem Höherstehenden und Weitschauenden unbekannt ist. Sie fragen sich wohl, was sie in ihrem kleinen Kreise bedeuten, aber selten, was sie im größeren Ganzen gelten. „Daher ihre Zuversicht, ihr Stolz, ihr Hochmut, zugleich aber auch die unschätzbare Fähigkeit, alle ihre Nerven für das nächste Ziel anspannen zu können" (T. III, 3997). „Das größte Individuum, das sich eben, weil es ist, was es ist, aus dem allgemeinen Nexus, worin die Mittelmäßigkeit wurzelt, herausgerissen fühlt, kann nie eine solche Sicherheit des Bewußtseins und der Situation in sich tragen" (T. III, 3853). Die Enge des Lebens gibt sich auch kund in dem Schematischen und Gewohnheitsmäßigen, das solcher Lebensführung anhaftet. „Viele Menschen sind beständige Schemata, die der nächste beste Zufall ausfüllt" (T. I, 1087). Ein vollendetes Bild solcher Enge des Daseins hat Hebbel in „Maria Magdalena", besonders in der Gestalt des Meisters Anton gezeichnet. Die meisten Personen dieses Dramas haben einen moralisch guten Kern; aber ihr Leben ist eng und dumpf. In ihrem beschränkten Kreise leben sie mit instinktmäßiger Sicherheit; aber ihr Kreis greift nicht in die Kreise anderer Menschen hinein. Statt daß das Band der Familie und der Liebe sie umschließt, stehen sie — Klara

Meister Anton, die Mutter — jeder „tief einsam“ da, ohne es doch selbst zu merken.

Über all das Beengende und Drückende, das die Individualisierung nun einmal mit sich bringt, soll der Mensch gemäß seinem ursprünglichen Zusammenhange mit dem All hinausstreben. Dann erst ist das Leben für ihn die „Kategorie der Möglichkeit“, ein Reich unbegrenzter Mannigfaltigkeit in Betätigung und Genuß. Hebbel sieht in diesem Streben ins Unendliche das eigentliche Wesen jedes höheren Lebens und berührt sich hierin mit einer wichtigen Seite der Romantik. Jedoch bekämpft er jede Art eines nebelhaften phantastischen Idealismus.

„Ins Unermeßliche verschweben
Das ist kein Trost für all die Leere;
Der Tropfe muß als Tropfe leben,
Im Meer verschwimmt er mit dem Meere;
Du kannst die Grenzen nicht erweitern,
Die dich zum Ich zusammendrängen,
Verschütten heißt's den Trank, nicht läutern,
Die zwängende Retorte sprengen!“

Diese Verse hatte Hebbel dem allzu phantastischen Rousseau ins Stammbuch geschrieben, ihn mahnend, doch nie den Zusammenhang mit der Wirklichkeit zu verlieren. Es gibt begeisterte Naturen, die sich vom sicheren Boden emporschwingen, aber dabei allen festen Halt, alle Wurzelhaftigkeit einbüßen. Hebbel nennt als Beispiele den norwegischen Naturphilosophen Steffens und den Mystiker Görres. Solche Menschen halten ihre Wurzellosigkeit für Freiheit. Ihre Sehnsucht ins Weite, Unendliche zu verschwimmen ertötet den Drang, in sich selbst einen festen Mittelpunkt zu finden; „dann werden sie ganz Peripherie, dünne Peripherie wie die Ochsenhaut der Dido und bilden sich ein, all die widersprechendsten Dinge, die ihr weiter Kreis umschlossen hält, seien dadurch auch wirklich miteinander verknüpft.“ Solche Naturen bezeichnet Hebbel als Indifferentisten, weil sie sich an Stelle wirklicher Erkenntnis mit Phantasien begnügen. Andere aber werden sich ihrer Haltlosigkeit bewußt; „es fröstelt sie in ihrer Abgetrenntheit vom organischen Lebensprozeß“, und bei ihnen entsteht dann als Gegensatz zu dem allzu kühnen Streben ins Unendliche wieder Enge und Beschränktheit; sie ziehen sich wurmförmig in sich zusammen (T. III, 3711) So könnte man in Hebbels Sinn Wurzelnaturen und Peripheriemenschen als zwei Typen unterscheiden. Erstere bezeichnen die gesunde Grundlage, letztere die Ausartung eines an sich edlen Triebes. Dabei schlagen peripherische Naturen

im Gefühl ihrer Unsicherheit leicht in das Gegenteil zurück; wie denn übertriebenem Idealismus der Jugend nur allzu häufig ein nüchterner Realismus und Naturalismus folgt.

Die wirkliche Gestaltung des einzelnen Lebens fällt nun für Hebbel unter den Begriff der Entwickelung. Das Leben ist „ein ewiges Werden; sich für geworden halten, heißt sich töten“ (T. II, 2005). Und zwar ist das Höchste, das der Mensch sich wünschen kann, die ruhige, reine Entwickelung. „Damit sich der Mensch in seiner ganzen Menschheit, d. h. zur Persönlichkeit ausbilde, ist es notwendig, daß er alle verschiedenen Lebensperioden ... mit angemessener Freiheit durchgenieße“ (T. I, 572). Denn jedes Lebensalter, ja jeder Augenblick hat seine bestimmten Forderungen, bietet bestimmte Gelegenheiten und weckt Fähigkeiten, die so nie wiederkehren. Das Rechte im rechten Augenblicke zu tun, darin besteht die Kunst des Lebens, es tun zu können, das Glück. Beides war Hebbel auf lange Zeit versagt gewesen, gesteht er doch selbst, daß er eine eigentliche Jugend nicht gehabt habe. Den ruhigen Genuß der Gegenwart, die Fähigkeit, die Dinge von ihrer leichten, äußeren Seite zu nehmen, hat er erst sehr spät erlangt. „Den Augenblick immer als den Brennpunkt der Existenz, auf den die ganze Vergangenheit nur vorbereitete, ansehen und genießen: das würde leben heißen!“ (T. II, 2546), so ruft er sehnsuchtsvoll aus. Er selbst kannte weder den hoffnungsfrohen Ausblick, den das Bewußtsein stetigen Fortschreitens gewährt, noch auch das befriedigte Ausruhen und Zurückschauen auf einen mühsamen, aber erfolgreichen Lebensweg. Wie viele Anlagen seiner Persönlichkeit waren da nicht im Keime erstickt oder wenigstens im Wachstum niedergehalten worden? „Es läßt sich im Leben doch nichts, gar nichts nachholen, keine Arbeit, keine Freude, ja sogar das Leid kann zu spät kommen. Jeder Moment hat seine eigentümlichen, unabweisbaren Forderungen. Die Kunst zu leben besteht in dem Vermögen, die Reste der Vergangenheit zu jeder Zeit durchstreichen zu können“ (T. I, 1322).

Wenn sich Hebbel unter dem Eindruck seiner früheren Lebenserfahrungen die Frage vorlegte, ob in der Entwickelung des Einzelnen die ursprüngliche Veranlagung oder die äußeren Umstände maßgebend seien, so entschied er sich begreiflicherweise für die Macht der äußeren Verhältnisse. Der Mensch gestaltet nicht sein Leben, sondern das Leben gestaltet ihn. „Der Mensch ist der Stoff des Zufalls. Weiter nichts“ (T. II, 2465); und: „Wenn man die Gewalt der Äußerlichkeiten recht erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der

Digitized by Google

menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln" (T. II, 2600). In seinen schlimmsten Jahren fürchtete HEBBEL, durch widrige äußere Geschicke dem Kern seines Wesens ganz entfremdet zu werden. Da war das Leben für ihn nur eine „Plünderung des inneren Menschen". Mit dem wachsenden Gefühle seiner eigenen starken Persönlichkeit setzte sich indessen später die Ansicht bei ihm fest, daß wenigstens das Wertvollste im Menschen in seinem geistigen Wesen ursprünglich angelegt sein müsse und allen Hindernissen zum Trotz sich schließlich durchringen werde.

Überhaupt drängte das Bewußtsein der in ihm aufgespeicherten Kraft und die zeitweise Befriedigung über sein künstlerisches Schaffen zu anderen Vorstellungen vom Dasein. Nun ist ihm das Leben nicht mehr die bloße Möglichkeit zu Betätigung und Genuß; es ist vielmehr selbst Tätigkeit, Kraftentfaltung. „Kraft des Herzens oder des Geistes, ja selbst des Körpers sind die einzigen Realitäten im Menschen. Alles Glauben, Schwärmen usw. ist, als etwas bloß Adoptiertes, reines Nichts" (T. II, 2217), schreibt er, als er an der „Genoveva" arbeitet (1841). Weit drastischer aber und für HEBBEL sehr bezeichnend sind die Worte: „Leben ist der innere Tigersprung, der Sättigung irgendeiner Art erstrebt. Ein Erlebnis ist da, sobald eine Möglichkeit zur Wirklichkeit geworden ist" (W. X, 380). Hier spricht sich der ungeheure Drang aus, das Leben in seiner ganzen Fülle zu ergreifen, ein brennender, ungestillter Lebensdurst, wie HEBBEL ihn im Charakter des Holofernes — allerdings in roher, naturhafter Form — dargestellt hat. Das Bewußtsein der Kraft allein kann Genuß verschaffen; und wenn der Mensch einerseits Gelegenheit haben muß, seine Kräfte zu gebrauchen, so darf er andrerseits doch nicht zu völligem Verbrauch seiner Energie gezwungen sein. „Der Mensch, wenn er den Geschmack am Leben nicht verlieren soll, muß innerlich einen Überschuß an Kräften verspüren, er muß mehr besitzen, als bloß das zur Erhaltung notwendige Maß" (T. II, 2645).

Wozu aber die Kraftentfaltung? Was ist das Ziel der Entwickelung? Ein sozial-ethisches Ideal dürfen wir bei HEBBEL nicht erwarten. Die Tätigkeit, die notwendig ist, um über den „Menschenschmerz" hinwegzutäuschen, ist doch auch ihrerseits wieder eine Täuschung, wenn sie nur des äußeren Erfolges, der Sache wegen geschieht. Denn der Erfolg liegt nicht in der Gewalt des Menschen. Wert und Ziel aller Arbeit kann nur in der Selbstentwickelung bestehen. „Nicht seine Wirkungen nach außen, der Einfluß, den er auf Welt und Leben ausübt, nur seine Wirkungen nach innen, seine

Reinigung und Läuterung hängt von dem Willen des Menschen ab. Er ist die von unsichtbarer Hand geschwungene Axt, die sich selbst schleift. In diesem Sinne könnte man sagen: der Mensch tut sein Schlimmes selbst; sein Gutes wirken Gott und Natur durch ihn. Dies alles ist so wahr, daß gerade, was unbewußt als Wirkung von ihm ausgeht, alles andere bei weitem übertrifft" (T. I, 973). Der letzte Gedanke, der uns übrigens von unserem Gegenstande ablenkt, findet sich ganz ähnlich bei Goethe, wo er sagt: „Niemand weiß, was er tut, wenn er recht handelt; aber des Unrechten sind wir uns immer bewußt". In der angeführten Stelle erklärt Hebbel also, daß nur die innere Entwickelung dauernde Befriedigung verschaffe. Als Künstler am äußeren Erfolge verzweifelnd schreibt Hebbel: „Der einzige Trost, der bleibt, ist der, daß man sich durch redliches Kämpfen und Ringen innerlich steigert. Auf den sieht sich auch der Künstler verwiesen. Denn wer würde der stumpfen Welt gegenüber nicht verzweifeln, wenn er bemerkt, wie wenig er sie zu ergreifen vermag, und wie oft sie die Uhr, die er ihr hinreicht, damit sie wisse, wieviel es an der Zeit sei, für eine Kugel hält, womit sie bosseln soll. Auf dieser Stufe der Erkenntnis blieb Kleist stehen und erschoß sich. Man soll aber weiter gehen und erkennen, daß der wahre Lohn in der Entwickelung selbst liegt, und daß die Tat, die nicht erkannt wird, das Kunstwerk, das ins Wasser fällt, den Vollbringer und Urheber veredelte, erweiterte und erhöhte" (15. November 1847). Sind diese Gedanken auch von der besonderen Erfahrung des Künstlers eingegeben, so haben sie doch allgemeine Geltung. Der eigentlich ethische Wert der Arbeit kann nicht in dem Gegenstande, im Schaffen von materiellen oder geistigen Werten, sondern nur in der geistigen Erhöhung und sittlichen Steigerung des Schaffenden liegen; denn nur diejenige Tätigkeit hat unbedingten Wert, die aus selbstloser, d. h. ethischer Gesinnung hervorgeht.

Können wir hierin Hebbel unbedenklich beistimmen, so dürfen wir doch die Einseitigkeit seines wesentlich intellektualistisch gefaßten Lebensideals nicht verkennen. Denn die geforderte Selbstentwickelung besteht vor allem in Selbsterkenntnis, die zur Voraussetzung die Einsicht in den Zusammenhang der Welt hat. Selbst wenn das Leben als Ganzes nichtig und schlecht wäre, so könnte die Erkenntnis dieser Nichtigkeit Trost gewähren. „Ich wüßte nicht, was den Menschen in diesem öden, nichtigen Dasein noch trösten könnte, wäre es nicht eben die Einsicht in die Nichtigkeit dieses Daseins selbst" (T. II, 2247). Allerdings haben „die meisten Menschen gar nicht das

Bedürfnis, klar über ihre Zustände zu werden; sie wollen nur hindurch wie etwa durch eine Krankheit. Diese gewinnen im Leben keine Resultate, sie machen nicht einmal Erfahrungen; ihr ganzes Leben ist vielmehr eine immerwährende Flucht durch Gefängnisse, und sie täten wahrlich wohl, sich an das erste Beste zu gewöhnen, weil sie dann doch einen Standpunkt hätten, von dem aus sie die Welt, gut oder schlecht, betrachten könnten" (T. I, 1100). Als Hebbel dies schrieb — es war im Jahre 1838 — war also die Erkenntnis sein eigentliches Lebensziel. Ganz deutlich drückt er es an einer anderen Tagebuchstelle aus demselben Jahre aus: „Das Leben hat keinen anderen Zweck, als daß sich der Mensch in seinen Kräften, Mängeln und Bedürfnissen kennen lernen soll. Wenigstens ist dies der einzige Zweck, der immer erreicht wird, das Leben mag nun sein, was es, wie es will" (T. I, 1093).

Später hat Hebbel dieses sehr einseitige Ideal nicht mehr so scharf betont. Er erweiterte es zu dem umfassenderen Begriffe der Bildung. „Gebildet ist jeder, der das hat, was er für seinen Lebenskreis braucht. Was darüber, das ist vom Übel" (T. II, 2770). Nach dieser glücklichen Formulierung hat Bildung wenig oder gar nichts mit der Menge des Wissens oder mit gesellschaftlicher Stellung zu tun. Der Begriff der sog. gebildeten Klassen ist eigentlich widersinnig. Denn in jedem Stande kann es gebildete Menschen nach Hebbels Auffassung geben. Um des Dichters Meinung noch näher zu beleuchten, sei eine Stelle aus einem Briefe an Adolf Pichler angeführt: „Ich bin noch nie mit einem Handwerker, einem Landmann, einem Matrosen zusammengestoßen, wär's auch nur auf der Landstraße, ohne daß ich irgend etwas Neues von ihm erfahren, einen Blick in mir fremde Zustände getan oder eine originelle Welt- und Lebensanschauung kennen gelernt hätte, während ich bei den meisten Gebildeten ein Omar werde, der alle Bücher verbrennen, und, um das Recht dazu zu erlangen, die eigenen zum Fidibus hergeben möchte. Das einzige Resultat dieser Dressur, die den heutigen Namen der Bildung usurpiert, scheint darin zu bestehen, daß sie die Adern unterbindet, die das Individuum mit der Natur verknüpfen und so die Zirkulation des frischen Blutes hemmt, daß sie den Instinkt tötet, ohne den Verstand oder die Vernunft zu wecken" (11. Mai 1851).

Wenn wir Hebbels Begriff der Bildung in seiner ganzen Bedeutung erfassen wollen, so müssen wir wieder zur Wurzel seiner Weltanschauung zurückkehren. Wie das Wesen des Menschen nur zu begreifen ist, aus seiner Stellung zum Universum, dessen Glied

er ist, so ist Bildung im höchsten Sinne die Einsicht in diese seine Stellung. — Das Kind führt ein Traumleben, das dem Alleben der Natur noch ganz nahesteht. Der jugendliche Hebbel faßt in seinen Gedichten die Gedankenwelt des Kindes als tiefste Offenbarung des Weltgeheimnisses auf. Später heißt es in dem schon angeführten Gedichte „Auf ein schlummerndes Kind“:

„Dürft ich in deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!

— — — — — — — — — — —

Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?“

Mit dem Erwachen des Selbstbewußtseins beginnt dann die Trennung vom All; es entwickelt sich die Individualität. Die anfängliche Unsicherheit der Welt gegenüber, die das Jünglingsalter kennzeichnet, weicht bald dem Gefühle der persönlichen Kraft, das sich bei besonders starken Naturen zu prometheischem Stolze steigern kann. Der Zusammenhang mit dem All scheint ganz zerrissen zu sein. Erst wenn dieser Zustand überwunden ist, beginnt die ethische Aufgabe, die Bildung im höchsten Sinne; diese aber erlangt nur der, „der sein Verhältnis zum Ganzen und zu jedem unendlichen Kreise, aus denen es besteht, abzumessen weiß“ (T. III, 3317). Wie das Individuum ein Spiegel des Universums ist, so ist auch seine geistige Entwickelung ein Widerschein der Entwickelung des Weltalls. Hören wir hierüber Hebbels eigene Worte: „Alle menschliche Bildung geht den folgenden Gang. Der Mensch erwacht mit einem Gefühl des Allgemeinen, welches eben darum, weil er daraus hervorging, sein Erbteil sein mag. Dann hat er alles, weil er nichts hat, er glaubt die ganze Welt zu besitzen, weil sie ihm in allen ihren Realitäten gleich nah und gleich fern steht, weil keine einzige von allen ihn dadurch, daß sie ihm näher gerückt ist, belehrt, wie weit von ihm die übrigen entfernt sind. Hierauf folgt die Erkenntnis und das Ergreifen des Besonderen, wo der Mensch sich mit unendlicher Behaglichkeit in das, was er einmal erfaßt und durch Selbsttätigkeit zu sich herangebracht hat, versenket. Nun, wenn alles gut geht, entsteht der Trieb, das Besondere wieder ins Allgemeine aufzulösen, es darauf zurückzuführen. Die allermeisten bleiben im ersten Stadium stehen; dies sind die Leersten und Eitelsten, aber auch zugleich die Glücklichsten, weil sie sich durch keine individuelle Form gebunden fühlen und weil sie natürlich nicht erkennen, daß die Form ihnen nur darum

fehlt, weil sie dem Nichts überhaupt fehlt. Sehr viele verharren im zweiten Stadium; die sind unglaublich zäh und sicher, ungefähr so wie das, was am menschlichen Körper Knochen geblieben ist, auch zäh und gegen die meisten Krankheiten gesichert ist. Die Wenigsten erreichen das dritte Stadium, aber nur in diesen setzen Gott und Natur ihr Geschäft fort“ (T. II, 2409).

Der Gedanke, daß das einzelne Individuum in biologischer Hinsicht die Entwickelung der ganzen Gattung und in geistiger die der Menschheit in verkürzter Form durchzumachen habe, besitzt heute allgemeine Anerkennung. Hebbel geht in dieser Richtung noch weiter, wenn er den höchsten Bildungsgang des Menschen als verkürzte Wiederholung des Weltprozesses darstellt: ein Ausgehen vom indifferenzierten Allgemeinen, Übergang zum mannigfaltigen Besonderen und endliche Zurückführung des Besonderen ins Allgemeine, in die Idee.

Jenes dritte Stadium aber, in dem allein „Gott und Natur ihr Geschäft fortsetzen“, ist erreicht, wenn der Mensch die Notwendigkeit alles Geschehens erkannt hat und sich ihr frei unterwirft. „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert... Von ihm [d. h. vom Begriffe der Notwendigkeit] gehen Versöhnung und Friede aus, denn wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit erkannt und eingesehen habe, daß nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des großen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist in mir die Möglichkeit, ihnen auch nur trotzen zu wollen, aufgehoben“ (1. Mai 1848).

Hebbels Lebensideal läuft also schließlich darauf hinaus, daß der Mensch in sich die Welt und ihre wesentliche Entwickelung widerspiegeln soll und ist insofern nahe mit dem ästhetischen Idealismus Schellings verwandt. Eine solche Anschauung hat natürlich nichts gemein mit dem modernen sozialen Ideal, dem die Verwirklichung von Nützlichkeitswerten durch kraftvolle, angestrengte Arbeit das höchste Ziel ist. Hebbels Ideal, das in mancher Beziehung an Euckens Lehre erinnert, ist weit innerlicher, allerdings darum auch

ist, ist eine ganz selbstverständliche Tatsache, ebenso wie es die ist, daß sich der Mann im allgemeinen schämt, seine Tränen anderen zu zeigen. Daraus folgt nicht, daß der Vater Klaras die Härte nur angenommen hat, um seine Weichheit zu verbergen. Dem widerspricht ja auch, wie auseinandergesetzt das ganze Stück.

[51] Schon WALZEL hat zur Textgestaltung die Frage aufgeworfen (Götting. Gel. Anz. 1905, p. 776), ob in „Herodes und Mariamne" III, 6 nicht noch häufiger dem Namen Mariamnens ein „für sich" anzufügen wäre. Ich gebe im Folgenden ein Verzeichnis der Stellen, wo HEBBEL die Bezeichnung des Aparte fortgelassen hat, zur event. Berücksichtigung für eine Neuauflage der historisch-kritischen Ausgabe.

Genoveva 716; Diamant 362, 1, 362, 15; Maria Magdalene 49, 23, 63, 27; Trauerspiel in Sizilien 718, 732. Sehr häufig in der Julia: 141, 6, 144, 4, 8, 27 (hier bezeugt das folgende „laut", daß das Beiseite nur infolge Übersehens fortgelassen ist), 155, 24, 156, 4, 156, 29, 170, 11, 20, 172, 12, 172, 18, 186, 26. Herodes und Mariamne 101, 1379—1403 (wurde besprochen), 1549, 1570, 1604, 1792, 1798, 1802, 1822, 2462, 2798; Rubin 229, 1286; Schauspielerin 161, 14, 162, 17, 168, 10; Moloch 266, 370; Nachspiel 157; Agnes Bernauer 138, 19 (hier hätte die Lesart der Münchner Bearbeitung aufgenommen werden sollen, vgl. W. III, 445), 139, 23, 26, 140, 3 (vgl. 140, 6, wo „laut" steht), 185, 29, 216, 10. Im „Gyges" ist das Aparte überhaupt nicht angegeben. Es muß stehen: 587, 592, 669, 899, 1007, 1020, 1104 (hier wohl durch den Gedankenstrich ersetzt), 1407, 1425, 1727, 1917. In den „Nibelungen" und im „Demetrius" wird das Aparte selten angewandt; es muß hinzugefügt werden: Nibelungen 1474, 3282, 5440; Demetrius 2042, 2755, 2888, 3057—3074.

[52] Wenn Golo allerdings, um auch ein Beispiel für kommentarartiges Beiseite aus der „Genoveva" anzuführen, Hans verhindert, auf den Juden mit dem Messer einzudringen und dabei für sich meint (854): „Jedem Sünder fühl' ich mich verwandt", so wird hier die rednerische Wirkung durch die deutlich fühlbare Absicht des Dichters aufgehoben, einen erklärenden Fingerzeig anzubringen. Dieser ist überflüssig, weil wir auch ohne ihn den Grund für Golos Handlungsweise einsehen.

[53] Nebenbei sei hervorgehoben, daß dieses „ei" eine von HEBBEL sehr beliebte Interjektion ist, die sich auch oft an Stellen findet, wo sie gar nicht hingehört, denn zum Ausdruck der Angst und Besorgnis scheint sie mir ganz untauglich zu sein; vielmehr dient sie am besten zur Versinnlichung eines Erstaunens, das frei von Schrecken ist.

[54] Von den im Text gleich genannten Stellen abgesehen findet sich die beiseite geführte Unterhaltung noch in folgenden Werken: Genoveva 2697, 2746; Diamant 360, 30, 362, 6, 367, 13, 379, 20; Trauerspiel in Sizilien 321; Herodes und Mariamne 1196, 1225, 1253; Nibelungen 1731, 2535.

[55] OTTO LUDWIG V, 135.

[56] ibid., p. 517.

[57] Genoveva 453. — Es ist überflüssig, für alle Affekte die Beispiele anzuführen. Nur für besonders charakteristische seien Belegstellen genannt.

[58] Diamant 368, 29.

[59] Maria Magdalene 21, 19.

[60] Julia 143, 7.

[61] Herodes und Mariamne 584.

[62] ibid. 2263. Hier liegt das durch die Iteratio Auszudrückende schon in der Bedeutung des Wortes.

[63] Nibelungen 1607.

[64] Agnes Bernauer 137, 16.

[65] Vgl. Henrik Ibsen: In „Rosmersholm" erinnert Rebecca den Pfarrer daran, daß er ja Adelsmenschen zu schaffen gedenke. Rosmer antwortet (VIII, 59):

Frohe Adelsmenschen.
Rebecca: Ja — frohe.
Rosmer: Denn es ist die Freude, die die Geister adelt, Rebecca.
Rebecca: Und meinst Du — nicht auch der Schmerz? Der große Schmerz?
Rosmer: Ja, wenn man durch ihn hindurchkönnte, über ihn hinweg, ganz über ihn hinweg.

Meiner Auffassung nach wird hier nur scheinbar auch der Freude eine Stellung neben dem Schmerz eingeräumt. Rebecca will Rosmer nicht widersprechen und es ist wohl kein Zweifel, daß Ibsen ihrer Ansicht ist.

[66] Vgl. Tb. I, 25, 470, 981, 1457. Vor allem Tb. II, 1949; Br. V, 282, 24.

[67] Daß die Wut hier ganz unberechtigt ist, weil Daniel ja etwas wollte, was den Juden nur Heil bringen konnte, kommt für die durch die Anapher erzielte Wirkung nicht in Betracht.

[68] Ludwig V, 136.

[69] Lehmann, p. 113.

[70] Von dieser Wirkung hat Hebbel, wie schon erwähnt, zu Beginn des vierten Aktes von Kriemhilds Rache Gebrauch gemacht, wenn während Volkers Geigenspiel einem Hunnen ein Schwert entfällt.

[71] Ausgewählte Schriften II. 3. Aufl. Leipzig 1907, p. 354.

[72] Euphorion IV, 680.

[73] Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl., p. 335 und 340.

[74] Vgl. z. B. den Schluß von Phaons Monolog im ersten Auftritt des zweiten Aktes der „Sappho" mit den Worten „Wie widerlich".

[75] Vgl. Werners Anmerkung zu dieser Stelle.

[76] Vgl. „Einsamkeit" in Werners Register.

[77] Vgl. z. B. Griesebach I, 86, die Tirade über das Schicksal.

[78] Seltsam widerspricht sich Meyer übrigens, wenn er an derselben Stelle — sehr richtig — von dem „melodischen" Vers der Genoveva redet.

[79] Genoveva 1811.

[80] An Hyperbeln, die künstlerisch gerechtfertigt erscheinen, weil sie aus einer adäquaten Stimmung fließen, nenne ich ohne weitere Erläuterung: Julia 143, 17; Trauerspiel 103, 323; Schauspielerin 164, 3; Agnes Bernauer 162, 16, 167, 20, 175, 9; Nibelungen 153, 260, 5065, 259 (gemildert, weil Vorgang in einen Traum verlegt), 354, 1055, 2365.

[81] Leipzig 1900.

[82] Vgl. Nibelungen 425, wo der Ausdruck durchaus nicht stört, weil er der naiven Derbheit Siegfrieds angemessen ist.

[83] Vgl. Fries, p. 33 und Anm. 3, wie p. 53, Anm. 1. — Wenn aber Fries hieraus den Schluß zieht, daß Hebbel kein Recht gehabt hätte, sich einen gewissenhaften Autor zu nennen, so liegt in dieser Behauptung ein ganz un-

Digitized by Google

gerechtfertigter Vorwurf. Denn diese Fremdworte hat er überhaupt gar nicht als störend empfunden und die von ihm selbst beabsichtigten sind eben darum nicht das Erzeugnis der Nachlässigkeit. — Von den stilistisch nicht störenden Anachronismen sei das Wort des Kandaules (395) angeführt: „Es gilt hier eine Art von Gottesurteil." Selbst das Schnupftuch Judiths 77, 9 fällt nicht aus der Sprache des Priesters heraus. Ebenso nicht „Nibelungen" 2039: roter Hahn. Übrigens kann ein Fremdwort auch da, wo es nicht anachronistisch steht, unpoetisch wirken, z. B. Rendezvous, „Julia" 177, 25, 178, 17.

[84] Vgl. W. IV, 354 unten.

[85] Vgl. Tb. II, 2712.

[86] Elster, p. 394.

[87] ibid., p. 395 ff.

[88] ibid., p. 398 f.

[89] Daß diese Unterscheidung, sowie die besondere Betonung der Antithese der Urteile und Begriffe für die Beurteilung des Stils gleichgültig ist, geht hervor aus dem betreffenden Abschnitt (p. 21 ff.) in H. Küchlings Leipziger Dissertation: Studien zur Sprache des jungen Grillparzer usw. (1900).

[90] Vorschule der Ästhetik, § 65. Ausgewählte Werke II, p. 14 f.

[91] Otto Ludwig V, 253.

[92] ibid., p. 282 f.

[93] Krumm, p. 95.

[94] Die Rede des Kandaules im fünften Akt des „Gyges", die ja auch den Grundgedanken enthält, kann nicht eine Sentenz genannt werden.

[95] Minde-Pouet, p. 133.

[96] Vgl. Nachspiel 86.

[97] Vgl. was Kapitel I über die rednerische Ironie gesagt wurde.

[98] Vgl. 147, 21, 178, 1, 176, 4, 187, 7.

[99] Vgl. Nibelungen 4230 und Tb. I, 1462, woraus hervorgeht, daß Hebbel hier einer persönlichen Überzeugung Ausdruck verleiht.

[100] Leipzig 1869, p. 263.

[101] Vgl. Lehmann, p. 81.

[102] Es wäre interessant, einmal die Richtigkeit dieses Satzes an der Hand eines größeren Materials nachzuweisen, wobei auch minderbedeutende, ja ganz wertlose Produkte berücksichtigt werden müßten. Denn daraus würde nicht nur erhellen, daß die Sinnlichkeit kein genügender Beweis für die Zeugungskraft eines Dichters ist, sondern umgekehrt sogar ein Beleg für seine Ohnmacht sein kann. Vgl. das im Text weiter unten über die verhältnismäßig geringe Zahl der Hebbelschen Beiworte Gesagte und das schon genannte Buch von Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, p. 169, wo ein ausgezeichnetes Beispiel für die unpoetische Wirkung „poetischer Anschaulichkeit" gegeben wird

[103] a. a. O., p. 214.

[104] Wie wenig aber auch das Epitheton mit der rein lyrischen Wirkung zu tun hat, beweist vielleicht kein Gedicht besser, als Goethes „An den Mond" in seiner späteren Fassung, wo nur ein einziges Mal einem Gegenstand ein Beiwort beigelegt ist, in Vers 28, wo der Dichter von „jungen" Knospen spricht.

[105] Vgl. W. II, 385.

[106] Minde-Pouet, p. 127 ff.

[107] Vgl. W. V, 329.

[108] Vgl. namentlich a. a. O., p. 105f.

[109] p. 170.

[110] Vgl. Hebbelprobleme, p. 4, Anm. 1, wozu sich leicht noch weitere hinzufügen ließen. Vgl. VOLKELT, Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl. München 1906. z. B. p. 184.

[111] Hebbelprobleme, p. 4.

[112] Man sieht, der alte HEBBEL verstand den jungen sehr richtig zu würdigen.

[113] Vgl. den Abschnitt „Dramatisch und theatralisch" bei ARTHUR KUTSCHER, FRIEDRICH HEBBEL als Kritiker des Dramas. Berlin 1907. HEBBEL-Forschungen I, 164. Ein Buch, das HEBBEL weder als Ästhetiker noch als Dichter gerecht wird (vgl. dazu das schon genannte Buch von ZINCKE, HEBBELS philosophische Jugendlyrik, Prag 1908, p. 13ff. und 140, Anm. 2).

[114] ibid., p. 164/65.

[115] Vgl. auch LEHMANN, p. 172f.

[116] Wenn KUTSCHER aber behauptet, daß HEBBEL in einem Pariser Brief an Elise „mit einem gewissen Stolz" bekennt, sein neues Stück, die „Maria Magdalene", sei theatralisch, so kann ich mich dem nicht anschließen. Die Stelle lautet (Br. II, 315, 14): „Mein Stück ist durchaus theatralisch. Wenn sie das nicht aufführen, so weiß ich nicht." Stolz spüre ich in diesen Worten nicht, sondern HEBBEL führt sie nur zur Begründung für seine Hoffnung an, daß es auf die Bühne kommen wird.

[117] Mit dieser Ansicht wird man sich nach dem, was oben über theatralisch und dramatisch ausgeführt wurde, nicht einverstanden erklären können. Allerdings muß man andererseits sagen, daß die Ausdrucksweise „zu kurz kommen" sehr vieldeutig ist.

[118] LUDWIG V, 148.

[119] Vgl. STRICH, GRILLPARZERS Ästhetik, p. 107. — Auch GRILLPARZER hebt in seiner Ästhetik diese Eigentümlichkeit an den Alten hervor, namentlich an EURIPIDES, da dadurch das Drama zur lebendigen Handlung wird, statt eine Sammlung von Tiraden zu sein.

[120] Daß HEBBEL seine Personen auch sprechen hörte, bezeugt L.s Bemerkung (61, 18): „Sprechen Sie doch nicht so laut."

[121] Möglich ist es allerdings, daß Gyges' Lächeln nur in der Phantasie des Kandaules besteht. Hervorgegangen aus seinem Glauben an die Unmöglichkeit von Gyges' Glauben an die Schönheit Rhodopens. Darauf deutet die Replik des jungen Griechen: „Ich lächle nicht!" Doch könnte man darin auch nur eine Höflichkeitsbemerkung sehen, die er macht, um den König nicht durch einen Zweifel an der Schönheit seiner Gemahlin zu beleidigen.

[122] Hebbelprobleme, p. 87ff.

[123] LUDWIG VI, 215. — Ein Aufsatz, der übrigens heftig gegen HEBBEL polemisiert, dessen Werke „psychologische Präparate" genannt werden.

[124] Vgl. TH. A. MEYER, p. 106.

[125] Hebbelprobleme, p. 4.

[126] Münchner Neueste Nachrichten, 1909, Nr. 250.

[127] a. a. O., p. 106.

[128] Die einsam dastehende Gestalt des Ältesten zeugt auch von dem schon angedeuteten Bestreben HEBBELS, durch den Raum zu wirken, wovon bald mehr die Rede sein wird.

[129] Eine vollständige Würdigung der Bühnenanweisung liegt natürlich hier nicht in unserer Absicht, sondern nur, insoweit sie uns über Hebbels Phantasiebegabung Aufschluß erteilt.

[130] p. 91.

[131] Bei Kleist verhält es sich gerade umgekehrt. Da trägt die Bühnenanweisung in den ersten Werken typischen Charakter, späterhin individuellen (vgl. Ottokar Fischer, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist, Euphorion XV, 722).

[132] Hier muß man allerdings auch Vers 1737, 4 des Liedes bedenken: „Daz sah von Tronege Hagene, den helm er vaster gebant" (Bartsch).

[133] Im „Rubin" finden sich einige epische Bühnenvorschriften, die für unseren Zweck nicht so sehr in Frage kommen. Ich führe an 299, 1235, 1232. Besonders ist es der Gebrauch von „aber", der sich noch im „Moloch" findet: 643, 814, 818. Außerdem in der „Agnes Bernauer": 192, 22, 216, 16 und in den „Nibelungen": 2432, 2601, 4010.

[134] 215, 26 schwingt Theobald das Schwert „wie ein Rad um den Kopf herum". Das ist eine sehr traditionelle Wendung.

[135] Vorschule der Ästhetik II, § 77. Ausgewählte Werke II, 53.

[136] Für Meyer vgl. das ausgezeichnete Kapitel über Technik und Stil in dem Buch von Erwin Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Berlin 1907, Palaestra 64. Dagegen kommt die Schrift von Heinrich Stickelberger, Die Kunstmittel in Conrad Ferdinand Meyers Novellen (Burgdorf 1897) über eine langweilige Statistik nicht hinaus.

[137] Die Versuchung des Pescara. 28. Aufl. Leipzig 1906, p. 127 f. Weitere Beispiele Kalischer, p. 184.

[138] Vgl. Kalischer, p. 171.

[139] Pescara, p. 202. — Vgl. Kalischer, p. 164.

[140] a. a. O., p. 168 f.

[141] Pescara, p. 116.

[142] ibid., p. 194.

[143] Novellen I. 21. Aufl. Leipzig 1902, p. 353 f.

[144] Natürlich auch nur, soweit sie für unseren Zweck in Betracht kommt.

[145] Es sei noch auf eine Erscheinung aufmerksam gemacht, die für unseren Zweck nicht wesentlich ist, weil an der Stelle, die wir hier im Auge haben, kein plastisches Bild durch sie entsteht. 38, 1 geht Josua unter den Bürgern herum, um sie zu bewegen, Holofernes die Tore zu öffnen. Dann stellt er eine Frage an sie, worauf die szenische Anweisung folgt: „Alle schweigen": das heißt aber für die Bühne: „Josua schweigt", da das Volk schon vorher schwieg.

[146] Ich möchte bemerken, daß ich dies in Erinnerung an eine Aufführung der „Genoveva" schreibe.

[147] a. a. O., p. 100.

[148] Kuh II, 654.

[149] C. F. Meyer, Novellen I. 21. Aufl. Leipzig 1902, p. 156.

[150] Darin berührt Hebbel sich also mit Th. A. Meyer, der auch p. 73 die Notwendigkeit des Sinnlichen darin sieht, daß es, formell und materiell, die Poesie am lebendigsten wiedergibt, wenigstens wiedergeben kann.

[151] Ich hebe einiges hervor.

[152] Vgl. W. XI, 70, 17.

[153] Vgl. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878.

[154] Elster, p. 390.

[155] Leipzig 1891.

[156] Es ist übrigens seltsam, daß Elster das Buch von Blümner empfiehlt, da er doch selbst gesteht (p. 389), daß mit einer bloßen Zusammenstellung und Rubrizierung der Metaphern nicht viel getan ist, und selbst eine andere, viel einsichtigere Einteilung vorschlägt, wovon später mehr.

[157] Görres' Stil und seine Ideenwelt, Euphorion X, 792.

[158] Vgl. R. Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1905, p. 114ff.

[159] ibid., p. 121.

[160] Petrich, a. a. O., p. 16.

[161] Vgl. auch Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II, 67 (zitiert nach Du Prel, Psychologie der Lyrik, 1880, p. 94): „Übersetzen wir etwa, während der andere spricht, seine Rede in Bilder der Phantasie, die blitzschnell an uns vorüberfließen und sich bewegen, verketten, umgestalten und ausmalen, gemäß den hinzuströmenden Worten und grammatischen Flexionen — welch ein Tumult wäre dann in unserem Kopfe während des Anhörens einer Rede oder des Lesens eines Buches!"

[162] a. a. O., p. 18.

[163] a. a. O., p. 57.

[164] Vgl. Lehmanns schönes Beispiel (p. 91): „O daß ich tausend Zungen hätte und einen tausendfachen Mund!"

[165] Man vergleiche damit Victor Hehns Wort (Italien. Ansichten und Streiflichter, 4. Aufl., Berlin 1902, p. 173): „Übrigens ist an dem Verlust des symbolisch bildlichen Charakters der Sprache nichts zu bedauern. Der Geist in seiner Erhebung von der Stufe der Kindlichkeit zu Bewußtsein und Freiheit bedarf einer Sprache, in der der sinnliche Ursprung völlig getilgt ist und das Wort ohne Neben- und Widerschein rein den Begriff und nichts weiter benennt." Und ibid., p. 174: „Es mag wahr sein, daß die Poesie älter ist als die Prosa, aber die höchste Poesie setzt die Existenz einer gebildeten Prosa schon voraus und geistigere Sprachen vermitteln in reinerem Fluß die gehaltvollen Anschauungen der dichtenden Phantasie in ihren höheren objektiven Formen."

[166] p. 66.

[167] Meyer, p. 127.

[168] Daß das Nachempfinden in der Poesie abhängig ist von der Erfahrung lehrt Theodor A. Meyer, p. 151. Auch das Greifsche Gedicht ist dafür ein gutes Beispiel. Wüßten wir nicht, welche Regungen des Gemütes in trauernden Menschen durch murmelnde Wellen hervorgerufen werden, wir würden die Empfindungen der Einsamen nicht miterleben können.

[169] Vgl. hierfür Theodor A. Meyer, p. 146.

[170] Lehmann, p. 83ff.

[171] a. a. O., p. 92.

[172] Ausgewählte Schriften, 2. Bd., 3. Aufl., Leipzig 1907, p. 334.

[173] a. a. O., p. 384.

Digitized by Google

[174]

Werk	Vgl.	Verb. Met.	Gram. Met.	G Ph.	Ph. Ph.	Ph. G.	G. G.	El. V.	Summa
Judith	40	41	9	16	19	3	3	10	100
Genoveva	58	42	15	16	41	5	4	11	126
Diamant	13	16	8	6	10	—	1	4	41
Mar. Magd.	22	13	—	6	13	1	1	3	38
Trauersp.	9	5	—	2	4	2	1	—	14
Julia	15	20	6	4	6	1	—	3	44
Herodes	32	27	12	6	27	—	1	2	73
Rnbin	5	3	—	2	3	—	—	—	8
Agnes	30	11	—	5	26	3	—	3	44
Gyges	23	11	5	—	24	—	—	2	39
Nibelungen	53	26	7	3	50	1	—	—	86
Demetrius	24	9	2	3	20	2	—	—	35
	324	244	62	*				38	648

* Diese Zahlen stimmen mit den ersten nicht überein, weil Augenmerk allein auf den Substantivbegriff gerichtet, der der Träger der Metapher ist.

[175] Vgl. auch die Ansichten Uhlands in „Lyrik und Lyriker", p. 431.

[176] Vgl. Tb. IV, 6162.

[177] Daß der sinnliche Vergleich gerade durch den Beweis, den er von der Anschauungsstärke seines Schöpfers gibt, starken Eindruck vermitteln kann, widerspricht dem nicht.

[178] Vgl. Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet von Johannes Ranftl. Graz 1899, p. 216.

Nachträge.

Zu p. 2: Von dem Einfluß Schellings auf Hebbel kann jetzt so allgemein, seit dem Erscheinen des Zinckeschen Buches (vgl. Kap. I, Anm. 5), nicht mehr geredet werden.

Zu p. 91: Diese gleichsam romantische Art, die Mittel zu enthüllen, durch die irgend ein Eindruck erzielt wird, findet sich viel ausgeprägter noch „Hamlet" II, 2. Polonius, der auf das Geheiß der Königin mit „more matter, with less art" reden soll, fährt fort:

> „Madam, I swear, I use no art at all.
> That he is mad, 't is true: 't is true, 't is pity;
> And pity 't is, 't is true: a foolish figure;
> But farewell it, for I will use no art."

Ich komme darauf bei anderer Gelegenheit zurück.

Zu p. 150: Ob Schink mit seiner Behauptung, Lessing habe nie geträumt, was auch Leisewitz „oft" aus Lessings eigenem Munde gehört haben will (vgl. Schmidt II, 605), oder ob Schelling recht hat, wenn er erklärt, ihm sei „ein höchst merkwürdiger Traum" (ibid. p. 639) Lessings bekannt, ist völlig gleichgültig. Worauf es ankommt und was den Unterschied zwischen Hebbel und Lessing klarlegt, ist, daß es diesem an der nächtlichen Tätigkeit „einer unzusammenhängenden, dem Wahnsinn verwandten, halbbewußten Phantasie" fast ganz fehlte.

Register.

Lebende Forscher sind ausgeschlossen, die Anmerkungen einbezogen.

Adolfi, Johann, siehe Neocorus.
Aeschylos 73.
Albini 419.

Bamberg, Felix 122, 214.
Bismarck 448.
Bodenstedt, Friedr. v. 122, 256, 480.
Büchner, Georg 155f., 485, 494.
Bürger 84.

Cellini, Benvenuto 266.
Contessa 497.
Cotta, Baron 382.

Dahlmann, C. F. 482.
Destouches 98.
Dethlefsen 84.
Dingelstedt 428.

Ebner-Eschenbach, Marie von 368.
Engländer, Siegmund 490.
Euripides 161, 497, 515.

Fischer, Alexander 323.
Fouqué, Friedr. de la Motte- 153, 494.
Frapan, Ilse 479, 505.
Freytag, Gustav 176.

Gehlsen 83.
Geibel 153, 478, 481, 494, 504.
Gellert 82.
Gerstenberg 84.
Gleim 86.
Goedeke, Karl 8.
Görres 150, 448, 517.
Goethe 1, 10, 12, 17, 22, 68, 84, 86, 94, 96, 104, 117ff., 122, 132, 136, 140, 142ff., 154, 177, 193, 220, 256, 264, 280, 296, 309, 315, 317, 327, 374, 388, 420, 469, 471, 477, 479f., 482, 486f., 490, 492, 504, 506, 514.
Goethe, Frau Rat 79, 487.
Gottsched 162, 469.
Grabbe 43, 156ff., 356ff., 383f., 385, 485, 494, 510, 513.
Greif, Martin 451ff., 517.
Grillparzer 26, 40, 74f., 79, 85, 120, 316f., 381, 420f., 470f., 474, 481ff., 486, 497, 508, 513ff.
Grisebach 485, 510, 513.
Gutzkow 75, 474ff., 487.

Hammer-Purgstall 258.
Hardt, Ernst 414.
Hauptmann, Gerh. 164f., 279ff., 418.
Hebbel, Friedrich, Werke:
Agnes Bernauer 6, 17, 31, 33f., 39, 48ff., 56ff., 60f., 64f., 70f., 73f., 100, 106, 108ff., 112, 127, 135, 149, 153f., 190, 194ff., 208f., 211, 240, 244ff., 250, 273f., 277f., 281, 283ff., 287f., 293, 303, 307, 309, 311f., 322ff., 327, 333ff., 347f., 353, 370, 374, 377, 379f., 395, 399, 403, 409f., 421, 426, 428, 430, 436f., 446, 456, 460ff., 466f., 486, 491f., 498, 504f., 507, 512f., 516.
An den Tragiker 318.
An Hedwig 481.
Aufzeichnungen aus meinem Leben 82.
Aus meinem Tagebuch (Über Gleichnisse) 455.
Das deutsche Theater 18.
Das Vaterunser 8.
Demetrius 4, 6, 17, 29, 72, 100, 109, 118, 154, 197, 212, 395, 399, 403f., 410f., 416, 427f., 431f., 456, 460f., 463f., 480, 492, 498, 504, 512.
Der Brudermord 16, 130.
Der Diamant 6, 14, 29, 31, 37, 85, 89, 102f., 110, 112, 138, 144f., 148, 186ff., 194, 197, 211, 234f., 278, 285, 289, 296, 302, 306, 310f., 332ff., 355f., 375, 379, 385, 387, 392, 396, 415f., 425, 429, 435, 456, 468, 481, 484, 492, 497f., 501, 505, 512.

Digitized by Google

Der junge Schiffer 499.
Der Rubin 105, 111, 142, 190, 193, 277, 286, 293, 372 f., 376, 391, 395, 402, 408 f., 417, 426, 428, 430, 436, 456, 484, 492, 498, 503, 506, 512, 516.
Der Vatermord 3, 15 ff., 18, 26, 123, 127 f., 133, 137 f., 151 f., 178 ff., 278, 379, 432.
Des Adels Stolz 489.
Die deutsche Sprache 315, 508.
Die Nibelungen 6 f., 17, 19, 36, 39, 55 f., 59 ff., 67, 69 f., 109, 112, 120, 132, 139, 142, 149, 152 ff., 197, 210 f., 240, 250 ff., 273 ff., 282, 287, 293, 295 f., 303 f., 308, 311 f., 329 ff., 333 ff., 353, 371 f., 375, 377, 379 f., 385 f., 389 ff., 399, 410 f., 415 ff., 424, 427, 431, 456, 463 f., 466 f., 481, 485, 492, 498, 503 ff., 507 f., 512 ff., 516.
Die Perle 473.
Die Schauspielerin 87, 90, 100, 106 ff., 111 f., 115, 193, 209, 277, 284, 287 f., 303, 305, 355, 398 f., 426, 488, 505, 508, 512 f.
Die Telegraphenaufsätze 1, 480.
Die Weihe der Nacht 481.
Dithmarschen, Die 4, 125, 154, 385, 401 f., 406, 467.
Dramatischen Werke von Karl Goldschmidt, Rezension der 420.
Ein Trauerspiel in Sizilien 71, 104 f., 107, 110 ff., 190 f., 263, 284, 292, 333, 368, 395, 402, 416, 421, 426, 428, 430, 435 f., 466, 492, 498, 503, 512 f.
Erlebnisse des Herzens, Rezension von 17.
Evolia 83.
Fiat iustitia et pereat mundus 408.
Flocken 87, 487.
Genoveva 6, 17, 30 f., 33, 36 f., 40 ff., 48 f., 53 ff., 58 f., 60, 67 f., 70 f., 101 ff., 106, 109 f., 112 f., 125 ff., 130 ff., 138 ff., 146 ff., 150 ff., 156 f., 184 ff., 190, 193 f., 198 ff., 206 f., 211, 220, 222 ff., 240, 257, 260 ff., 266 ff., 269 ff., 273 f., 278, 282 ff., 286 ff., 292 ff., 297 ff., 305 ff., 310 ff., 323, 327 ff., 332, 334 ff., 339 ff., 349 f., 355, 369 f., 372, 375 ff., 381, 385 f., 388, 391, 395, 399 ff., 406 ff., 411 f., 415 f., 418 f., 420 f., 425, 427 f., 429 f., 433 ff., 441 ff., 455 ff., 460 ff., 464, 466 ff., 480 f., 484, 486, 492 f., 495, 497 f., 500 f., 503, 505 f., 512, 514, 516.
Gervinus' Geschichte des 19. Jahrhunderts, Rezension von 483.
Gott 481.
Gyges und sein Ring 17, 34 f., 39, 45 ff., 49 f., 52 f., 60 ff., 67, 69 ff., 78, 109 f., 112, 138 f., 146, 152 f., 197, 209 f., 211 f., 240, 247 ff., 264, 270, 272, 274, 280 ff., 285 ff., 288, 292 f., 296, 304, 307 f., 311 f., 318, 321 ff., 325 f., 335 f., 348, 350, 352 f., 370, 376 f., 379 f., 387, 394, 399, 403, 410, 414, 416 f., 421, 423, 426 f., 431 f., 456, 464, 480, 484, 486, 492, 494, 497, 499, 503 f., 506, 512, 514 f.
Heines „Buch der Lieder", Rezension von 22 f.
Herodes und Mariamne 4, 17, 31, 33 f., 36, 38 f., 44 f., 48 f., 54 f., 56, 60 f., 65 ff., 70, 77, 105, 110 ff., 125, 135, 149, 156 f., 190, 192, 207 f., 211 f., 240 f., 268 f., 271 f., 274, 281 ff., 285, 288 ff., 304 f., 308 ff., 312, 322 f., 325, 333 ff., 346 f., 353, 356, 358 ff., 369, 372, 375 ff., 379, 381, 385, 388 f., 391, 397, 402, 404 f., 415 ff., 421 ff., 426, 430, 436 f., 440 ff., 445, 456 ff., 466 ff., 481, 484 f., 492, 497 f., 504 ff., 510 ff.
Holion 146.
Judith 3 ff., 6 f., 26, 29, 31, 37, 40, 43, 49 ff., 54 f., 57 f., 61, 81, 100 ff., 106, 109, 115, 124 ff., 143 f., 146, 152 f., 155, 186, 190, 200, 204 ff., 211, 217 ff., 231, 240, 257 ff., 264, 266 f., 272 ff., 278, 282, 293, 302, 311 f., 323, 327, 332 ff., 336 ff., 345, 348 f., 368 f., 375, 377, 382 ff., 387, 391 ff., 406, 414, 417, 421, 424 f., 428 f., 432 ff., 439, 441, 444 f., 455 ff., 460 ff., 465, 468, 480 f., 483, 485 f., 489, 492 f., 495, 497 f., 500, 505, 509 f., 513 ff.
Julia 6, 32, 38, 70 f., 89 f., 104 ff., 111 f., 142 f., 191 f., 198, 200, 202 ff., 211, 240, 263, 266, 268, 274, 277 f., 285 ff., 293, 305, 311, 314, 334, 336 f., 346, 351 ff., 368 f., 375, 387, 395, 408, 416, 421, 430, 432, 456, 461 f., 468, 481, 484, 486, 489, 492, 498, 506, 512 ff.
Kains Klage 82.
Märchen 489.
Maria Magdalene 4, 6, 31 f., 34 f., 37 f., 47, 49, 52, 55, 61, 103 ff., 107, 110 f., 112, 145, 148, 176, 190, 200, 202 f., 205 ff., 211, 235 ff., 247, 255, 263 f., 268 ff., 272, 274.

Digitized by Google

278, 283, 285 ff., 290, 292 f., 305, 307, 312, 326 f., 335 ff., 345 f., 350, 367 f., 375, 377, 408, 415, 421, 425 f., 428 ff., 435, 461 ff., 467 f., 481, 486, 492, 497 f., 501 ff., 506, 511 f.
Masaniello von Fischer, Rezension des 323.
Mein Wort über das Drama 28, 214, 265, 317, 483.
Michel Angelo 85, 108, 145, 292, 304, 309, 409, 489, 492, 498, 506.
Mirandola 1, 3, 9 ff., 18, 26, 43, 71, 84, 87 ff., 90 f., 97 ff., 109, 123 f., 127 ff., 133, 137, 146, 178 ff., 211 f., 278, 312, 378 f., 381 ff., 394, 405 f., 414 ff., 432, 480 ff., 487 ff., 493.
Moloch 1, 72, 112, 118, 151 f., 154 f., 158, 193 f., 217, 273, 304, 318 ff., 327 f., 379, 416 f., 430, 465, 492 f., 498, 505, 508, 512, 516.
Nach dem Reiten 83.
Prolog zu Goethes hundertjähriger Geburtstagsfeier 159, 494.
Proteus 2.
Schillers Briefwechsel mit Körner 397 f.
Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke 42, 122, 256 f., 399.
Stammbuchblatt 473.
Struensee 490.
Über den Stil des Dramas 269, 448 f., 455, 491.
Vaterunser 8.
Vorwort zur „Maria Magdalene" 29, 238 f., 317, 397.
Zum Licht 82, 487.
Hebbels Mutter 80.
Hebbels Vater 79 f., 487.
Hebbels Tochter 119.
Hebbel, Christine 119, 150, 212, 318, 366, 418, 424, 472.
Hedde 83 f.
Hehn, Victor 517.
Heine 22 f., 119, 156 f., 473, 493.
Herder 94, 96, 275, 474, 506.
Heyse, Paul 139.
Hölderlin 136.
Hoffmann, E. Th. A. 146, 151, 493, 497.
Hohenlohe, Fürstin Marie, siehe Wittgenstein, Marie Prinzessin.
Holtey 151.
Homer 265, 454, 505.

Ibsen 30 f., 32, 40, 72, 75 f., 79 f., 146, 163 f., 175 ff., 214, 222, 228 f., 231 f., 263, 276, 365, 402, 472, 482 ff., 487, 495, 497, 498, 501, 506, 513.
Immermann 86, 309, 508.
Isidorus Orientalis 449, 517.
Jean Paul 151, 314, 396, 437, 506.
Jordan, Wilhelm 504.

Keller, Gottfried 470 f., 476, 496.
Kleist, Heinrich von 1, 9, 40, 73 f., 103, 125, 132 ff., 146, 157 f., 176, 185, 233, 249, 264, 277, 294, 296, 315 f., 318 f., 326, 333, 337, 381, 398, 416, 443, 481, 486, 491 f., 494, 505 f., 508, 516.
Klinger 9, 12, 127 ff., 137, 491 f.
Klopstock 80, 82, 84, 86, 136, 154 f., 454, 487.
König, Eva 118.
Körner, Chr. G. 23, 470.
Körner, Theodor 84, 133, 492.
Kotzebue 84.
Kühne, Gustav 316, 327, 428.
Kuh, Emil 114, 118, 121, 149 f., 333, 444, 477, 483, 487, 490, 493, 510, 516.

Laube, Heinrich 75, 44, 418 f.
Leibnitz 94.
Leisewitz 26, 130, 518.
Lensing, Elise 114 f., 214 f., 268, 383, 455, 471, 477, 515.
Lenz 485.
Lessing 1, 9, 84, 86 ff., 122 f., 125, 127, 129, 136, 146, 150, 158, 182, 184, 214, 223, 266 f., 269, 275, 278 f., 296, 300, 344, 353 f., 420, 423, 479, 487 f., 490, 493, 497 f., 500, 506, 508, 510, 518.
Levetzow, Ulrike von 479.
Lohenstein 414.
Luck, Pfarrer 3.
Ludwig, Otto 146, 149 f., 165, 177, 223, 255 f., 264 f., 311, 320 f., 351, 373, 376, 396, 420, 422 f., 428, 470, 493, 495, 497, 500, 504 f., 509 f., 512 ff.
Luther 114.

Mahler Müller 30, 130 f., 491.
Mann, Thomas 76 f., 487.
Marivaux 93.
Matthisson 84.
Mendelssohn, Moses 86.
Meyer, C. F. 125, 301 f., 438 ff., 445, 471, 496, 508, 516.
Michelangelo 82, 85, 471.
Mohr, Kirchspielvogt 215, 473.
Mozart 471.

Neocorus (J. Köster) 17, 154, 482.
Nicolovius, Luise 79.

Palleske 78.
Piloty 301.

Digitized by Google

Platen 1.
Plato 265, 477.

Racine 481.
Raffael 85.
Raupach 153f., 269, 492, 494.
Roetscher, H. Th. 269.
Rousseau 86.
Ruge, Arnold 2.

Saar, F. von 115.
Sanders, Daniel 131.
Schacht 123.
Scharfenstein 81.
Schelling 2, 150, 480, 518.
Scherer 94, 178, 494.
Schiller 1, 9, 10ff., 86f., 90, 96f., 99, 102f., 105, 109ff., 113, 117, 120ff., 125, 127, 129ff., 136f., 154, 157f., 168ff., 177f., 183, 188f., 199, 207, 214, 233, 235, 256, 272, 279f., 296, 316, 373, 383, 393f., 396ff., 405, 414, 469f., 480ff., 490f., 495ff., 499, 504, 508.
Schillings, Max 508.
Schink 94, 150, 518.
Schlegel, A. W. 123, 316.
Schleiermacher 8, 481, 499f.
Schopenhauer 517.
Schoppe, Amalie 80, 85, 213f., 478.
Schubart 26.
Schwarz, Josepha 150, 475.
Shakespeare 1, 9, 32, 36, 68, 73, 96ff., 101, 109, 122ff., 147, 156, 158, 163, 165, 188ff., 223, 255, 261, 264f., 268, 317, 320, 322, 324, 327, 354, 373, 376, 396ff., 420, 423, 450, 470, 478, 486, 491, 495, 497, 500, 518.
Simrock 494.
Solger 22f., 483.
Sophokles 73, 317, 486.
Storm, Th. 478.
Strauß, D. F. 471, 479.
Strodtmann, A. 113.
Sudermann 176.

Tieck 131, 147f., 151, 157, 493, 510, 518.
Tizian 471.
Töpfer 419.
Treitschke 255, 380, 454.

Uechtritz, Friedr. von 39, 296, 382.
Uhland 15, 518.
Uz 82.

Vischer, F. Th. 85, 119, 165, 213, 238ff., 256, 258, 270, 423, 479, 485, 490, 495f., 499ff.

Wackenroder 469.
Wagner, Richard 504.
Werner, Zacharias 151f., 493.
Wildenbruch 176.
Wittgenstein, Fürstin Karoline 389f.
Wittgenstein, Prinzessin Marie 115, 120f., 157, 390, 412, 422.

Zschokke 9f., 128.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

BEGRÜNDET

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER

XIV

FRIEDRICH HEBBELS WELT- UND LEBENSANSCHAUUNG NACH DEN TAGEBÜCHERN, BRIEFEN UND WERKEN DES DICHTERS, DARGESTELLT VON PAUL SICKEL

LEIPZIG UND HAMBURG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1912

Digitized by Google

FRIEDRICH HEBBELS WELT- UND LEBENSANSCHAUUNG

NACH DEN TAGEBÜCHERN
BRIEFEN UND WERKEN DES DICHTERS

DARGESTELLT

VON

PAUL SICKEL

LEIPZIG UND HAMBURG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1912

Digitized by Google

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit sucht die Welt- und Lebensanschauung Friedrich Hebbels in ihren Grundzügen darzustellen und aus der geistigen Persönlichkeit des Dichters zu begreifen. Sie will Hebbels Philosophie im Zusammenhange seines inneren und äußeren Lebens erfassen. Wenn die Lehrsätze des Philosophen im engeren Sinne abgelöst von ihrer psychologischen Enstehung allgemeine Gültigkeit und Wahrheit für sich in Anspruch nehmen, so erscheint dagegen die Weltanschauung des Dichters, dem philosophisches Denken nur ein Mittel seiner Selbstoffenbarung ist, vor allem wertvoll als tiefster Ausdruck seiner Persönlichkeit. Dies ist um so mehr der Fall bei einem Manne wie Hebbel, dessen Gedanken und Anschauungen, von einigen der zeitgenössischen Philosophie entlehnten Ideen abgesehen, immer aus heißestem inneren Erlebnis hervorquellen. Nicht die vorgefaßte Absicht, ein „System" des Hebbelschen Denkens zu geben, leitete daher diese Darstellung, sondern nur der Wunsch einen Beitrag zum Verständnis einer so eigenartigen Dichterseele zu liefern. So stellt sich diese Untersuchung in bewußten Gegensatz zu den breitangelegten Arbeiten Arno Scheunerts, denen sie doch manche Anregung verdankt.

Da wir es mit der Gesamtpersönlichkeit des Dichters, Denkers und Menschen zu tun haben, so mußten alle seine Äußerungen in den Tagebüchern, Briefen und Werken herangezogen werden; ja, es durften auch jene augenblicklichen, persönlichsten, oft allzu menschlichen Stimmungsniederschläge nicht ganz ausgeschlossen werden, die allerdings in einem philosophischen System keinen Platz finden könnten. Hauptziel bleibt nichtsdestoweniger auch hier, die tieferen Zusammenhänge der Gedanken offenzudecken, um so aus der verwirrenden Fülle der geistigen Spiegelungen, die den Leser der Tagebücher geradezu blendet, den ursprünglichen Lichtquell der einheitlichen Persönlichkeit hervorleuchten zu lassen.

Digitized by Google

Wenn im Verlaufe der Darstellung die eigenen Worte des Dichters hier und da häufiger herangezogen sind, als es der einfachen logischen Gedankenentwickelung vielleicht zuträglich sein mag, so war dabei der Wunsch maßgebend, den Gedanken wo möglich ihre anschauliche Kraft und Frische zu erhalten. Setzt man an Stelle des dichterischen Ausdrucks die abgeblaßte Sprache der Wissenschaft, so geht mit der äußeren Form auch vieles von der Eigenart des Inhaltes verloren.

Bei der Anführung der Stellen ist überall der Text der historisch-kritischen Ausgabe von Richard Maria Werner zugrunde gelegt, durch welche die gesamte Hebbelforschung und insbesondere auch diese Arbeit bedeutende Förderung erfahren hat[1].

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort IV

Einleitung. HEBBELS geistige Persönlichkeit . . . . [illegible]

Zwei Grundzüge in HEBBELS Charakter. — Abgeschlossenheit des Geistes und Innenlebens. — Reizbarkeit und seelische Qualen. — Glückliche Stimmungen. — Frühreife. — Abschließung gegen äußere Eindrücke. — Verkehr mit den Menschen. — Gegensatz zwischen Reflexion und künstlerischer Anschauung. — Überwindung der Widersprüche. — Zeit der Ruhe und Reife.

I. Probleme der Erkenntnis. Wissen und Glauben . . . . [illegible]

Der Zweifel als Ausgangspunkt der Erkenntnis. — Subjektiver Idealismus. — Selbsterkenntnis. — Wert des begrifflichen Denkens. — Der Irrtum. — Das Unbewußte. — Bewußtes und Unbewußtes im Leben. — Glauben. — Verhältnis von Glauben und Wissen.

II. Metaphysische Grundüberzeugungen . . . . [illegible]

Zweifache Wurzel von HEBBELS metaphysischen Ansichten. — Entwickelung des Naturpantheismus nach den Gedichten der Frühzeit. — Verhältnis zu SCHELLING. — Der Dualismus der Erscheinungswelt. — Wesen der Individualität. — Das Unbewußte als Offenbarung des Universellen. — Verhältnis von Individuum und Universum. — Entstehung, Sinn und Zweck der Individualisierung. — Metaphysische und empirische Periode bei HEBBEL.

III. Leib und Seele . . . . [illegible]

Der Körper als Kerker der Seele. — Monistische Regungen. — Bekenntnis zum Spiritualismus. — Wider den Materialismus. — Wechselwirkung zwischen Leib und Seele. — Endgültiger Standpunkt.

IV. Fortdauer der Seele . . . . [illegible]

Gedanken an den Tod. — Idealistische Anschauung der Frühzeit. — Zweifel. — Unbewußte Fortdauer. — Persönliche Unsterblichkeit. — Fortleben vom sittlichen Gehalt der Persönlichkeit abhängig. — Seelenwanderung und Präexistenz. — Späterer Standpunkt.

V. Die Sprache . . . . [illegible]

Verhältnis von Sprache und Geist. — Allgemeines und Individuelles in der Sprache. — Unvollkommenheit der sprachlichen Bezeichnungen. — Poetische und logische Seite. — Entwickelung der Sprache. — Wert und Charakter einzelner Idiome.

Seite

VI. Die Natur. 63

HEBBELS Naturanschauung und Naturdichtung. — Ethische Einfühlung. — Wandlungen in der Auffassung. — Die Natur als Äußerung einer einheitlichen Kraft. — Entfaltung dieser Kraft in einer Stufenleiter von Naturwesen. — Die Entwickelung der Natur. — Der Mensch als höchste Stufe und Fortsetzung des Schöpfungsaktes. — Der Wechsel der Stoffe und sein Sinn für das Weltgeschehen. — Ähnlichkeit mit FECHNER. — Naturwissenschaft und Naturerkenntnis. — HEBBELS Naturauffassung mit der GOETHES und SCHILLERS verglichen.

VII. Grundfragen der Ethik. 79

Entwickelung der ethischen Ansichten. — Das Wesen der Sittlichkeit. — Individium und sittliche Idee. — Die Urschuld. — Der Egoismus und seine Überwindung. — Die Selbstkorrektur der Idee der Sittlichkeit. — Problem der Freiheit des Willens. — Der sittliche Fortschritt. — Vergleich mit SCHILLER und NIETZCHE. — Das Wesen des Schmerzes. — Schmerz und Lust. — Pessimismus und Optimismus. — Das Übel. — „Weltschmerz" in HEBBELS Sinn. — Überwindung des Schmerzes. — Moralität und Dezenz. — Moralisches Gefühl. — Pietät. — Tugend. — Achtung vor der sittlichen Idee. — Kritik einzelner „Tugenden". — Das Wesen der Sünde. — Folgen des Unsittlichen. — Der Selbstmord.

VIII. Das menschliche Leben. 113

1. Sinn und Ziele des menschlichen Lebens. 113

Das Leben ein Problem. — Die Enge und Weite des Lebens. — Die Überwindung des Eng-Individuellen. — Praktische Gestaltung des Lebens. — Ursprüngliche Anlage und äußere Umstände. — Das Ideal der Erkenntnis. — Das Ideal der Bildung. — Stufen des Bildungsganges. — Beurteilung von HEBBELS Lebensideal.

2. Freundschaft und Liebe. Mann und Weib. 126

Idealer Begriff der Freundschaft und seine Verwirklichung im Leben. — Die verschiedenen Arten der Liebe. — Verhältnis des Weibes zum Manne. — Emanzipation in HEBBELS Sinn. — Die Frauengestalten in HEBBELS Dramen. — Der frühere ablehnende Standpunkt der Ehe gegenüber. — Die Ehe eine bürgerliche und physische Notwendigkeit.

IX. Geschichtliche Entwickelung der Menschheit. 137

Geschichtsphilosophische Probleme. — Der Fortschritt in der Geschichte. — Die Geschichte als Kampf der Geister. — Notwendige Entwickelung. — Widerspruch gegen eine Geschichtskonstruktion. — Individuum und Masse. — Die Bedeutung des Individuums. — Wert der Geschichte als Wissenschaft. — Tragischer Charakter der Geschichte. — Charakter der Hauptepochen. — Die Gesellschaft. — Soziale Frage. — Kosmopolitismus. — Der Staat. — Politische Anschauungen.

X. Das höhere geistige Leben. 159

1. Allgemeines. 159

Digitized by Google

2. Religion. 162
Religiöse Entwickelung HEBBELS. — Offenbarung und Dogma. — Hochmut und Unduldsamkeit. — Verstandesmäßige Erklärung der religiösen Lehren. — Der Urgrund der Religion und die historischen Formen. — Ethischer Gehalt des Christentums. — Seine kulturelle Bedeutung. — Verhältnis von Heidentum und Christentum. — HEBBELS eigener religiöser Standpunkt. — Sein Pantheismus. — Theistische Vorstellungen. — Entwickelung Gottes. — Verhältnis zwischen Gott und Menschen. — Entwickelung des religiösen Sinnes. — Die zwei Seiten in HEBBELS ethisch-religiösem Ideal.
3. Philosophie. 179
Abneigung gegen die Philosophie. — Wert der philosophischen Erkenntnis. — Aufgabe der Philosophie. — Der Wechsel der Systeme. — Materialismus. — Aufklärung — ROUSSEAU. — KANT. — HAMANN. — PLATO. — SPINOZA. — SCHELLING. — HEGEL. — GÖRRES. — Mystizismus. — SCHOPENHAUER.
4. Kunst. 199
Stellung der Kunst zur Religion und Philosophie — Der Humor als Vorstufe zur Kunst. — Das Komische. — Das künstlerische Schaffen und die eigenartige Stellung des Künstlers unter den Menschen. — Das Wesen der künstlerischen Anschauung. — Form. — Schönheit. — Wirkung der Kunst. — Wert der einzelnen Künste. — Kunsthandwerk. — Baukunst. — Plastik. — Malerei. — Musik. — RICHARD WAGNER. — Dichtkunst. — Epik. — Lyrik. — Dramatik. — Tragik des endlichen Lebens. — Begriff der Tragik. — Pantragismus. — Die Tragödie als Darstellung des Wesens der Welt.

Digitized by Google

Einleitung.

Hebbels geistige Persönlichkeit.

Es gibt wohl wenig Dichterseelen, in deren geheimnisvolles Wesen uns ein so tiefer Blick vergönnt ist wie in die Friedrich Hebbels, aber auch wenige, in denen uns die Widersprüche mit solcher Härte entgegenprallen. Nicht eine „harmonische Persönlichkeit" tritt uns in Hebbel entgegen, sondern ein Mensch, der die Widersprüche des Daseins in qualvollster Weise durchleben mußte. Außerordentlich schwere, niederdrückende Lebensumstände vereinigen sich bei ihm mit einer im höchsten Grade empfindlichen seelischen Verfassung. Dabei kennt er nicht die bloß praktische Stellungnahme dem Leben gegenüber; alles, in erster Linie sein eigenes Wesen, wird ihm zum Problem. Bei einer solchen Natur begegnet das Streben, das eigene Dasein zur Einheit der vollendeten Persönlichkeit zu erheben, unendlichen Schwierigkeiten. Mit der Kraft höchsten Bewußtseins hat Hebbel die Aufgabe, seine Persönlichkeit von innen heraus zu entwickeln, als sein Lebensziel erfaßt und sie allen inneren und äußeren Hindernissen zum Trotz in seiner Weise gelöst.

Wenn im folgenden versucht wird, die Grundlinien in Hebbels geistigem Wesen zu zeichnen, so geschieht das nicht mit der Absicht, ein erschöpfendes Bild von der tief angelegten Persönlichkeit des Dichters zu entwerfen, sondern nur um die vorläufige psychologische Grundlage zu gewinnen, auf der sich seine Weltanschauung aufbaute.

Vergegenwärtigt man sich das Bild Hebbels, wie es uns die Biographie zeigt, so treten vor allem zwei Grundzüge vor unseren Blick, in denen die Eigenart seines Wesens zu wurzeln scheint, das stark ausgeprägte Ich-Gefühl und die scharfe Gegensätzlichkeit innerhalb des Kreises seiner geistigen Anlagen und Triebe. Von diesen

Digitized by Google

beiden Seiten seiner Natur darf wohl die erstere, das kraftvolle Bewußtsein des eigenen Selbst, als besonders charakteristisch für Hebbels ursprüngliche Eigenart angesehen werden. Denn innere Gegensätze und Reibungen bleiben keiner reich angelegten Persönlichkeit erspart, ja sie sind die Vorbedingungen für eine hohe, umfassende Geistesentwickelung. Das zeigt deutlich Goethes Lebensgang. Die biegsame, fast weiblich weiche Natur des jungen Goethe fand unter dem Einfluß äußerer glättender Lebensverhältnisse leicht einen Ausgleich der drängenden Widersprüche seines Innenlebens und erreichte immer wieder einen Ruhepunkt, von dem aus der zurückgelegte Pfad trotz aller Quer- und Irrwege zweckmäßig und gut erschien. Wenn für Hebbel der innere Kampf um so viel schwerer war, wenn sich die schrillen Dissonanzen bei ihm erst so spät in reinere Harmonien auflösten, so hatte das seinen Grund nicht allein in seiner mißlichen Lebenslage, sondern auch vor allem darin, daß in seiner harten, fast reckenhaften Natur alles Widerstrebende mit so ungeheuerer Gewalt aufeinanderstieß.

Das Ich-Gefühl des Dichters erstarkte früh an dem Bewußtsein ungewöhnlicher geistiger Kraft. Eine gewisse Härte und Abgeschlossenheit gehört zum Volkscharakter der Dithmarschen; sie war auch das Erbteil, das der junge Hebbel von seinem Vater erhielt. Er bezeichnete selbst später das „trotzig gestaltenkühne Dithmarsche Element“ als wesentlichen Faktor seiner Poesie. Bei dem jungen Dichter kam noch die verschärfende Macht des Gegensatzes hinzu. Als das Gefühl geistiger Überlegenheit und dichterischer Begabung frühzeitig in ihm dämmerte, mußte ihm die trübe, niederdrückende und enge Umgebung in Wesselburen als eine feindliche Welt erscheinen, die ihm und seinem Streben fremd und verständnislos gegenüberstand. Dieser Gegensatz zwischen einer unfreundlichen Außenwelt und dem selbstbewußten Ich verdüsterte sein Leben schon in einem Alter, wo sonst der jugendliche Mensch mit starkem Vertrauen und hellem Blick in die Welt schaut.

So entstand bei Hebbel bald jene kraftvolle, aber starre Abgeschlossenheit und Konzentration des Geistes, aus der sich einige der wichtigsten Züge seiner Persönlichkeit unmittelbar ergaben: die starke Entwickelung seines Innenlebens, die bewußte Vertiefung in die eigenen seelischen Vorgänge und das oft hartnäckige Widerstreben gegen äußere Einflüsse, das sich im Verkehr mit anderen Menschen als Schroffheit äußerte.

Die ungewöhnliche Entwickelung seines Innenlebens zeigt sich

zunächst darin, daß die Reflexion, die sich in jugendlichem Alter gern an die bunte Mannigfaltigkeit der Außendinge hält, bei HEBBEL gewissermaßen nach innen schlägt und unter Einwirkung ungünstiger Lebensumstände zu einer peinigenden Seelenanalyse wird. „Ich habe zu viel mit meiner inneren Entwickelung zu tun und bin zu unruhig und unklar, als daß ich mein äußeres Leben zum Gegenstande meiner Betrachtung machen könnte," schreibt der Fünfundzwanzigjährige. Seine Selbstbeobachtung ist, besonders in den früheren Jahren, gleich weit entfernt von der kühlen Betrachtung des Psychologen wie von der künstlerisch genießenden Auffassung des Innenlebens, in der romantische Geister schwelgen. Mit einer außerordentlich schnell entwickelten geistigen Reife, die sich in tiefsinnigen metaphysischen Gedanken offenbart, verbindet sich bei ihm das Gefühl innerer Leere und Haltlosigkeit, das quälende Bewußtsein, daß zwischen seinen einzelnen geistigen Fähigkeiten ein heilloses Mißverhältnis bestehe. Er empfindet, daß, wie ihm die sichere Stellung der Außenwelt, insbesondere der Gesellschaft gegenüber fehlt, so auch sein inneres Leben des festen Mittelpunktes entbehrt. „Ich muß glauben, daß es in meiner Natur an Verhältnis fehlt, daß sie nur so aufs Ungefähre hin zusammengezimmert ist, ein rohes Durcheinander von Maschine, das klippt und klappt, ohne Zweck und Ziel. Wenigstens weiß ich mir dies Sauersüße, das darin liegt, wenn ich mich einmal als Individualität empfinde, nicht anders zu erklären" (T. I, 444). Noch 1843 schreibt er an Elise Lensing: „Was bin ich für ein Mensch! Die stille friedliche Muschel, in der ich die Brandung nur von fern höre, ist mir zu eng, und das Meer mit seinem gewaltigen Wogenschlag ist mir zu weit" (Paris 16. September 1843). Die innere Unausgeglichenheit wird um so peinlicher empfunden, als ein starker Antrieb zum Schaffen zeitweise keine Möglichkeit findet, sich in dichterischen Taten auszuleben. 1834 faßt er sein Wesen in dem einen Worte „Willen" zusammen: „Willen, denn dieser, da er ernst und heilig ist, setzt alles voraus." Aber der Wille vermag nicht zur befreienden Tat überzugehen und erzeugt so innere Spannung. Dazu kommt oft eine verzehrende sinnliche Leidenschaft, deren Befriedigung zwar nicht mit einem starken, religiös gestützten moralischen Gefühl in Widerstreit geriet, aber durch ihre Unvereinbarkeit mit dem höheren Streben seines Geistes in seinem Inneren Verwirrung und Unruhe zur Folge haben mußte.

Unter dem Einfluß mangelhafter Ernährung und körperlicher Leiden entsteht eine große Reizbarkeit, die HEBBEL oft als das größte

1*

Digitized by Google

Unglück seines Lebens bezeichnet hat. „Es steckt eine Hölle von Reizbarkeit und Empfindlichkeit in mir (Ergebnis meines früheren Lebens, wofür, wie in so manchen Punkten, das jetzige bezahlen muß)" (T. I, 393). Noch 1843 klagt er darüber, daß er seiner Empfindlichkeit, die beständig zunehme, durch seinen Verstand nicht Herr werden könne. Geringe Anlässe, deren Nichtigkeit er selbst vollkommen einsieht, bereiten ihm den größten Ärger; aber er unterläßt es, den Gegenstand seines Ärgers zu entfernen, wo es sehr leicht möglich gewesen wäre. Dies ist jedoch keine Willensschwäche. Vielmehr hat er in seiner Absonderung von den Menschen fast verlernt nach außen zu handeln. Sein ganzes Wirken schlägt nach innen in grübelnde Reflexion und Gefühlswirkung um (T. II, 2958). Dann wieder wundert er sich, daß er trotz solcher Empfindlichkeit nach dem Tode seines Söhnchens sehr schnell Beruhigung findet (T. II, 2960). Wie furchtbar manchmal die innere Qual war, fühlt man beim Lesen folgender Tagebuchstelle: „O, wie oft fleh' ich aus tiefster Seele: o Gott, warum bin ich wie ich bin! das Entsetzlichste!" (T. I, 582). Wie Golo treibt er „das Belauschen der Zwiespältigkeit unserer Natur" bis zum äußersten. Das Grübeln wird zu unerträglicher Selbstpeinigung. „Wirklich, wenn ich zuweilen (und dies tu' ich seit einiger Zeit nicht eben sparsam) über mich selbst nachdenke, so kommt mich das Grauen an, weil meine Natur, in der leider der Augenblick diktatorisch gebietet, so entsetzlich für jene Art des Unglücks, das man zum Teil auf seine eigene Rechnung setzen muß, inkliniert." (An El. Lensing, 17. Januar 1837.) Es bildet sich bei ihm die Gewohnheit, häßliche Vorstellungen absichtlich hervorzurufen. Dunkle, eiskalte Gedanken bemächtigen sich seiner Seele. Eine wild ausschweifende Phantasie malt ihm gräßliche, unmögliche Situationen aus und stellt ihn vor die bange Frage, ob sich ein so furchtbarer Zwiespalt wohl lösen könne? Das aufgeregte Traumleben, dem er vermöge seiner mystischen Neigungen ganz besondere Bedeutung zuschreibt, wühlt die Einbildungskraft immer von neuem auf. Dazu kommt noch der Zweifel an seiner dichterischen Begabung. In einem Briefe, in dem er solchem Zweifel Ausdruck gegeben hat, heißt es: „Ach, der Mensch, der über sich selbst eine Viertelstunde nachdenken kann, ohne verrückt zu werden, ist eine Null." Er fühlt im tiefsten Grunde seiner selbst etwas Unheimliches, seinem besseren Wesen Fremdes, Keime gefährlicher Gedanken und Leidenschaften, die nur in Augenblicken schärfster Selbstbesinnung zum Bewußtsein drängen, ihn dann aber in Schrecken über sein eigenes Wesen versetzen. Die

religiösen Wahrheiten des Christentums sind früh beiseite geschoben; aber der Platz, den sie einnahmen, ist leer geblieben. Bald steigen zwar Gedanken an eine innere Würde und hohe geistige Bestimmung des Menschen, an den Zusammenhang des Einzelnen mit dem All und an die einzigartige, weltbedeutende Aufgabe des Dichters in ihm auf; ja das eigene Geistesleben erscheint dem Vierundzwanzigjährigen so bedeutsam, daß er die „Symbolisierung seines Inneren" als seine Lebensaufgabe bezeichnet (T. I, 747). Aber solche Gedanken finden zunächst in ihm noch keinen ruhenden Stützpunkt: es gärt noch alles in seinem Innern.

Charakteristisch ist nun für Hebbel, daß er die quälenden Widersprüche seines eigenen Daseins nicht als rein persönliche empfindet, sondern in ihnen einen allgemeinen Zwiespalt der Welt zu erleben glaubt. „Ich habe leider das Unglück, daß ich alle diese Widersprüche — er hatte von den Mißklängen in Byrons Leben gesprochen — viel tiefer empfinde als andere Menschen. Tausende, die ebenso gut wissen wie ich, daß sie geboren sind und sterben müssen, kümmern sich gar nicht um den Punkt, um den der tiefsinnige Spaß des Daseins sich dreht. Wie sind sie zu beneiden!" (An Charlotte Rousseau, 27. Juli 1841.) Hebbel fühlte die Schmerzen der Menschen als seine eigenen. Die ganze Schwere des Lebens, die der Mensch im Glück vergißt, und die er im Unglück als sein persönliches Leid auffaßt, lastete fast beständig auf der Seele des jungen Dichters. Er brach nicht unter ihr zusammen, sondern suchte sie durch die Kraft eindringender Erkenntnis sich erträglicher zu machen. Aber in demselben Maße, wie er der inneren Schmerzen auf solche Weise Herr zu werden sich bemühte, wuchsen jene Widersprüche doch auch in furchtbarer Deutlichkeit vor seinem inneren Blicke, so daß er, wie schon erwähnt, vor einer Selbstanalyse geradezu zurückschauderte.

Mit Zeiten tiefster Verzweiflung und Niedergeschlagenheit wechselten Stunden höchster innerer Befriedigung. Dann dämmerte in Hebbel das Bewußtsein, daß sein Glück aus derselben Quelle entspringen müsse wie sein Leiden. „Für das, was den Menschen Glück heißt, hab' ich niemals viel Sinn gehabt und verliere ihn mehr und mehr; dafür gibt es einzelne Stunden, die mich mit einem überschwenglichen Reichtum innerer Fülle überschütten; dann löst sich mir irgend ein Rätsel, ich fühle mich selbst in meiner Würde und meiner Kraft, ich erkenne, daß meine größten Schmerzen nur die Geburtswehen meiner höchsten Genüsse sind .... Ich lebe (dies ist bei mir seit einem Jahre kein leeres Wort mehr) schon im Welt-

all, und je inniger ich von der Nichtigkeit alles irdischen Treibens (nur nicht im sog. christlichen Sinn) überzeugt werde, je mehr freue ich mich, daß es mir gestattet wird, von einem Grad zum andern nicht, nach dem allgemeinen Schicksal, hinüberzukriechen, sondern hinüberzuspringen.“ So schrieb Hebbel am 12. Mai 1837 an Elise, und in diesen Zeilen offenbart sich das stolze Bewußtsein inneren Reichtums und geistiger Überlegenheit, vor allem auch die tiefe Selbsterkenntnis, daß seine Persönlichkeit aus dem Leiden hervorkeimen mußte. Er fühlte, daß sich in ihm eine selbständige Geisteswelt entwickelte, die grundverschieden war von derjenigen der meisten übrigen Menschen. „Wie ich mich in die Gedanken, d. h. in die innere Erscheinungswelt stürze, denn Gedanken sind auch Erscheinungen, Formen, die ebenso entstehen und eben das bedeuten, was Sterne, Muscheln, Blumen, so stürzen sich andere in die äußere, denn der Mensch kann nicht mit sich allein sein, d. h. er kann nicht leer und tot sein, und aller Unterschied zwischen den Geistern beruht darauf, ob sie den Gegensatz in sich selbst hervorrufen können, oder ihn draußen aufsuchen müssen“ (T. II, 3047).

In mehreren der angeführten Stellen ist eine weitere Eigentümlichkeit von Hebbels Geist angedeutet, das sog. kosmische Gefühl. Nachdem er sich in sein eigenes Selbst zurückgezogen hat, findet er darin die Widersprüche des Weltalls wieder — oder auch: er steigert sein individuelles Geistesleben und findet es in tiefstem Zusammenhange mit dem Universum. Ausdrücklich sagt er: „Ich lebe schon im Weltall.“ Von dieser „spekulativen Sehnsucht“, wie Mörike in bezug auf des Dichters Sonette sagt, wird an späterer Stelle die Rede sein.

Mit dem starken Innenleben hängt ferner die außerordentlich frühe geistige Reife Hebbels zusammen. Es wäre falsch, ihm die allmähliche Entwickelung abzusprechen. Aber seine metaphysischen und ästhetischen Grundideen stehen sehr früh fest; sie erscheinen unvermittelt, wie ja auch seine spätere Entwickelung und sein Schaffen überhaupt den Eindruck des Sprunghaften machen. „Ich habe seit meinem zweiundzwanzigsten Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen: Alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt oder bestritten worden.“ (An Arnold Ruge 15. September 1852.) Hebbel glaubt, die Ursache für dieses starre Festhalten der einmal ergriffenen Vorstellungskreise liege in der Einsamkeit seines Lebens.

Sicherlich ist Einsamkeit der Vertiefung der Persönlichkeit günstig; sie führt nach Taines Ausspruch zur Metaphysik, zum Höchsten. Aber sie hat auch ihre bedenklichen Folgen, insofern der Mensch nun einmal darauf angewiesen ist, in und mit der Gesellschaft zu leben. Bei Hebbel steigert sich die Einsamkeit zur Abschließung gegen äußere Eindrücke aller Art. Hebbel ist der echte Dithmarsche, hart, eckig, unter Umständen starrköpfig. Die schnelle, freudige Hingabe an den Nächsten, die Innigkeit des Gefühls für Menschen- und Naturleben fehlt ihm. Nach seinem eigenen Geständnis sah er von Jugend auf in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer nur Symbole der Natur und Geschichte. Für eine solche Anschauungsweise ist offenbar die individuelle Gestaltung des Einzelwesens von geringem Interesse. Nicht ganz mit Unrecht schrieb ein Bekannter an Hebbel: „Es fehlt Ihnen vor allem am Prinzip der Liebe.“ Man würde diese Worte indes mißverstehen, wenn man damit Hebbel das Gefühl der Liebe absprechen wollte. Es finden sich in seinem Leben zahlreiche Züge opferwilliger, hilfsbereiter Freundschaft und wirklicher Herzensgüte. Wie sein Siegfried in den Nibelungen vereinigte er reckenhaften Trotz mit einem kindlich reichen Gemüt. Als Grundcharakterzug bleibt trotzdem jenes herbe Sich-Abschließen bestehen. Unter Umständen verharrt er in einem unangenehmen Zustand, selbst wenn er leicht zu ändern wäre. Bezeichnend dafür ist eine Stelle in einem Briefe an Rötscher (5. Juni 1851). Hebbel bleibt längere Zeit in einem Hotel, obwohl es ihm dort sehr wenig behagt. „Aber es gibt Leute,“ so schreibt er, „die selbst einen Schornstein nicht wieder verlassen, wenn ihnen der Zufall einen solchen beim ersten Entree als Quartier anweist, und zu denen gehöre ich; es ist mir absolut unmöglich, in Dingen, die nicht Kopf und Kragen angehen, einen Entschluß zu fassen. Darum ist mir der Beistand meiner Freunde doppelt und dreifach nötig, und sie tun wohl, zuweilen die Reitpeitsche bei mir anzuwenden, wie bei jenem Esel in Italien, der sich mit aus dem Halse hängender Zunge drei Schritte vom Brunnen in der glühenden Mittagshitze unerquickt niederlegen wollte.“ So lebhaft und reizbar Hebbels Seelenleben auch war, so folgt es doch nur widerstrebend den wechselnden Anregungen, die ihm die Außenwelt bietet. Es ist bekannt, einen wie geringen Eindruck Italien auf ihn macht. In dem Lande, das andere junge Künstler in einen Taumel von Begeisterung versetzt, kommen Hebbel die seltsamen, schauerlichen Ideen zum Moloch und zum Trauerspiel von Sizilien. Statt sich dem

Digitized by Google

sinnlichen Genusse der Schönheit hinzugeben, wühlt er in seinem Innern nach metaphysischen Gedanken und sieht in Neapel nur soziale Probleme.

Im Verkehr mit Unbekannten ist Hebbel nach eigener Äußerung so verschlossen „wie eine indische Pagode“. Hat er jedoch einmal einen Gesinnungsgenossen entdeckt, so gibt er sich ihm rückhaltlos hin, verlangt dafür aber auch von jenem völlige Unterwerfung unter seinen Verstand und Willen. „Ich verzehre Menschen“, lautet ein bezeichnender Ausspruch. Er hatte eben in sich das Bewußtsein einer so machtvollen und überragenden Persönlichkeit, daß ihm die bedingungslose Unterordnung des anderen als etwas ganz Selbstverständliches erschien. Wie übertrieben seine Ansicht von der Wirkungskraft seines eigenen Wesens war, geht aus einer Bemerkung Kuhs (II, 463) hervor: Hebbel habe es sich zugetraut, „ein Menschenwesen, das er beseitigen wolle, durch die bloße Konzentration des Willens aus der Welt hinauszudrängen“. Die Bekanntschaft und Freundschaft mit gleichgesinnten Männern benutzt er nicht zu gegenseitigem Gedankenaustausch, wobei jeder zugleich der Gebende und der Empfangende ist; oft dienen ihm die Personen nur als Statisten, die seine Erörterungen anzuhören haben. Denn die gewaltige Masse von Ideen und Ansichten, die sich durch den beständig flutenden Strom seines Gedankenlebens aufgestaut hat, bricht plötzlich hervor, wenn einmal Gelegenheit dazu geboten ist — wobei er sich offenbar wenig darum kümmert, ob man ihn versteht oder nicht. In ähnlicher Weise benutzt er den Briefwechsel. Elise Lensing erhält seitenlange Erörterungen nicht allein über seine Entwickelung, seine augenblicklichen Zustände, sondern auch über metaphysische Fragen der verwickeltsten Art. Überhaupt scheint er sich vielfach den Menschen gegenüber mehr beobachtend, reflektierend zu verhalten, anstatt sich mit inniger Anteilnahme in ihr Geschick zu versetzen. In dem autographischen Brief an Arnold Ruge (1852) sagt er, er fasse die Menschen so auf wie die Charaktere eines Dramas.

Der abweisende Standpunkt, den er der Außenwelt gegenüber einnimmt, zeigt sich auch darin, daß er jeden Kompromiß oder, wie er sagt, alle „halben Verhältnisse“ ablehnt. „Ich habe seit Jahren das Prinzip, keine halben Verhältnisse in meinem Leben zu dulden.... So wie es mir vorkommt, daß ein Verhältnis nicht mehr aus dem Vollen geht, ziehe ich mich von jedermann zurück. Dies ist kein Egoismus, denn Menschen können nur in ihrer Totalität für einander Bedeutung haben.“ (An Hermann Hettner, 25. Februar 1846.) Daß

Menschen mit entgegengesetzten Geistesrichtungen sich nähern und trotz aller Verschiedenheit durch gegenseitige Ergänzung zu innerster Seelenverwandtschaft gelangen können, wie das Beispiel Goethes und Schillers zeigt, dafür fehlte Hebbel das Verständnis, eben weil ihm ein williges Eingehen auf die Individualität des anderen fremd war. Er lehnt es sogar ab, mit vermittelnden Charakteren, „Grenzmenschen, die in der Mitte zweier Welten stehen", in ein näheres Verhältnis zu treten, da er Widerwillen gegen alle Halbheit habe. (An Elise, 3. September 1836.) Als ein „halbes" Verhältnis bezeichnet er auch seine Beziehung zu Elise Lensing kurz vor der Lösung. „Alles Unwahre, Fundamentlose muß einmal ein Ende nehmen, und so auch diese Verbindung ohne Liebe." (Brief vom 25. Februar 1846.)

Daß Hebbel bei solchen Ansichten dem gesellschaftlichen Leben in seinen gewöhnlichen, oberflächlichen Formen durchaus abhold war, ist nicht zu verwundern. In früheren Jahren war es ihm wegen seiner Ungeschicklichkeit sehr peinlich, in größerer Gesellschaft zu erscheinen. Aber auch später, als er solche Scheu ganz überwunden hatte, machte er aus seiner Abneigung kein Hehl. Bei Gelegenheit einer Abendgesellschaft, in der er zum ersten Male als Ballvater erscheint, schreibt er: „Es ist unerträglich sich zehnmal hintereinander mit Pathos versichern zu lassen, daß zweimal zwei vier sind, und vierundzwanzig Buchstaben im deutschen Alphabet stehen, und doch ist das der letzte Sinn aller gesellschaftlichen Phrasen, die kaum die äußerste Oberfläche der Dinge berühren. Wie sehne ich mich oft, wenn ich standhalten muß, nach einem Schuster, der die Abenteuer seiner Wanderschaft erzählt!" Hebbel gesteht ein, daß die Damen ihn an jenem Abend gewiß äußerst unliebenswürdig gefunden hätten, da er hartnäckig geschwiegen habe (T. IV, 6081).

Zu den Widersprüchen, unter denen Hebbel als **Mensch** zu leiden hatte, gesellen sich solche, die seine **künstlerische Natur** im engeren Sinne betreffen. In der Jugend und der Entwickelungszeit bilden Leben und Dichten für ihn keine glückliche Einheit. Für die kleinen und großen Bedrängnisse seines Lebens findet er in seinen Dichtungen nur selten Worte und daher auch wenig Erleichterung. In einem Briefe an Charlotte Rousseau (29. Dezember 1838) schreibt er: „In mir steht der Dichter zum Menschen in einem ganz seltsamen Verhältnis. Für Schmerzen, die mich nichts angehen, find ich leicht das erlösende Wort; was mir aber selbst mit überwältigender Gewalt die ganze Seele erfüllt, das wird mir entweder nie oder doch erst spät und zu spät zur Poesie". Dazu kommt ein weiterer

Digitized by Google

Gegensatz. In seinem Geiste streitet eine tiefe Neigung zum Mystischen, zum Helldunkel des Gefühls mit dem Drange, scharf und vorurteilslos bis auf den Grund der Dinge zu sehen, und dieser innere Zwiespalt wird ihm als Dichter verhängnisvoll. Der Dichter sucht die Welt der Erscheinungen durch künstlerische Anschauung zu erfassen und die mannigfachen konkreten Gestaltungen des Lebens zur Darstellung zu bringen. So spricht er den ideellen Gehalt und abstrakten Gedanken nicht unmittelbar aus, sondern nur durch das Mittel der sinnlichen Erscheinung. Der Denker hingegen strebt danach, Sinn und Wesen des Daseins in der Form der abstrakten, allgemeinen Idee zu begreifen. Er blickt durch die sinnliche Erscheinungswelt hindurch, die ihm den Kern Lebens verhüllt. Die Vereinigung beider Betrachtungsweisen, der philosophischen und der poetischen, ist möglich. Platos Philosophie war zugleich Dichtung, und in einzelnen Werken Goethes ist der Gedanke zu reinster künstlerischer Form gelangt. Während sich aber bei den meisten Dichtern der Ideengehalt unbewußt und gleichzeitig mit der künstlerischen Anschauung als ihr immanent einstellt, schwebte Hebbel von früh auf als Ideal eine Dichtung vor, deren eigentlicher Zweck die Enthüllung des Rätsels der Welt sei. Er geht also nicht wie etwa Goethe naiv von der Erscheinung aus, um durch innere Entwickelung von selbst auf den ideellen Gehalt, welcher der Erscheinung zugrunde liegt, geführt zu werden; sondern auch hier steht der starre Widerspruch vor ihm: sinnliche Erscheinungswelt als Mittel künstlicher Gestaltung, und Idee als letztes Ziel dichterischen Schauens. Wohl bei keinem Dichter war eben die Neigung zu philosophischem Denken von Jugend auf so stark entwickelt wie bei Hebbel. Dichtung im wahren Sinne war ihm nur diejenige, die einen metaphysischen Kern hat. Was bei anderen Dichtern sich auf der Höhe des Genius als dessen reifste Frucht einstellt, war ihm von Anfang an bewußtes Ziel, das er mit hartnäckiger Einseitigkeit verfolgte. Und darin lag wieder eine Quelle innerer Widersprüche und Qualen. „Wüßte ich nicht so schrecklich genau, was die Dichtkunst an sich ist, so würde ich als Dichter viel weiter kommen“ (T. III, 3997). In fast allen Dichtungen Hebbels, in den Dramen sowohl wie den lyrischen Gedichten sind die äußeren Geschehnisse nur Symbole für einen inneren, ideellen Vorgang, und in vielen seiner Werke sind beide Seiten, sinnliche Erscheinung und Idee, nicht zu vollkommener Einheit verschmolzen.

Es ist begreiflich, daß Hebbel bei seiner Neigung zur Reflexion und der großen Schärfe seines Verstandes den Wunsch hat, sich

auch in wissenschaftlicher Form über die Probleme auszusprechen, die ihn unausgesetzt beschäftigen. Aber wie ihn als Dichter oft die Reflexion hemmt, so wird es ihm in der theoretischen Erörterung schwer, einen verwickelten Gedankeninhalt in diskursiven, logischen Reihen darzulegen. Es strömt ihm der Stoff so reichlich zu, daß er ihn nicht in eine klare, einfache Form zu bringen vermag. Allerdings hat auch Hegels Stil zeitweise ungünstig auf ihn gewirkt. „Es wird mir immer klarer," schreibt er 1838, „daß das Denken nicht, wie ich früher glaubte, eine allgemeine Gabe ist, sondern ein ganz besonderes Talent. Ich selbst besitze dies Talent nicht, aber ich besitze die Ahnung desselben, und daher kommt es, daß ich mir nie zu genügen vermag, wenn ich einen Aufsatz schreibe. Ich will gehen und kann bloß springen; ich will alles aufs Bestimmte, Zusammenhängende, Gegliederte zurückführen und kann nur stückweise den Schleier zerreißen, der das Wahre verhüllt" (T. I, 1348). In einem Briefe (an Elise, 27. Februar 1843) klagt er: „Das ist mein Unglück, daß ich von keinem Gegenstand reden kann, ohne mich in ein Gewirr von Gedanken und Bildern zu verlieren."

So zeigt sich Hebbels Leben während der Sturm- und Drangjahre, deren Bild uns in den bisherigen Erörterungen durchweg vor Augen schwebte, von Gegensätzen aller Art zerrissen. Von den wenigen Stunden abgesehen, in denen dichterische Begeisterung ihn die Last seines Daseins vergessen ließ, kam er fast niemals über das Bewußtsein hinweg, daß sein Leben weit hinter den Anforderungen zurückbleibe, die er vermöge seiner geistigen Beanlagung und seines Könnens daran stellen dürfe, ja stellen müsse. So gedachte der Dichter der Zeit seiner Jugend und Entwickelung lange mit den bittersten Empfindungen. Die Ansicht, die er 1838 ins Tagebuch schrieb, daß sein eigenstes Wesen vielleicht durch die äußersten Hemmnisse wie durch ein Gift entstellt sei, hat er auch später noch festgehalten, als es lichter und ruhiger in ihm geworden war.

Bei seiner scharfen Selbstbeobachtung wußte Hebbel sehr wohl, daß eine Hauptursache seines Unglücks das stete Wühlen in seinen eigenen seelischen Zuständen sei. Die Neigung hierzu war aber schwer zu überwinden, solange das äußere Leben ihm in so unfreundlicher Gestalt erschien. Zeigte sich ihm aber nur der geringste Hoffnungsschimmer auf eine Besserung seiner materiellen Lage, dann erkannte er deutlich, daß es nun Hauptaufgabe seines Strebens sein müsse, die dunkeln Mächte seines Innern zu überwinden und sich mehr der Welt anzuschließen. So spricht er 1843, als er in Kopen-

Digitized by Google

Tagen Aussicht auf ein Reisestipendium hatte, von einer Ruhepause seines Innenlebens und von einer scharfen Selbstprüfung, die er vorgenommen habe, und fügt hinzu: „Ich muß der Welt ein viel größeres Recht einräumen wie zuvor, und das in einem Augenblick, wo ich ihr lieber fluchen als mich ihr beugen möchte" (T. II. 2639). Im folgenden Jahre heißt es: „Ich habe Organe für die Welt und bedarf der Welt; ich wäre, das weiß ich gewiß, bei einer freundlicheren Jugend ein ganz anderer geworden, und da sich die Grundfäden der Genesis nun einmal nicht mehr abändern lassen, so habe ich wenigstens für einen möglichst bunten und mannigfachen Einschlag zu sorgen, damit sich nicht alles in Nacht und Nebel verliert." Die Worte „Nacht und Nebel" beziehen sich offenbar auf ein rein innerliches Leben der Reflexion. Hebbel will also das Versäumte nachholen; er will in der äußeren Welt leben und ihre mannigfaltigen Bilder und Ereignisse auf sich wirken lassen, um dem auf die Dauer gleichförmigen Leben im Ideellen die heitere Farbigkeit der Erscheinungswelt hinzuzufügen. Eine bedeutungsvolle Wandlung vom metaphysischen zum empirischen Standpunkt bereitet sich in diesen Jahren (1843 bis 1845) unter dem Einflusse wechselnder Reiseerlebnisse vor, um dann in Wien zu vollem Durchbruch zu gelangen. Der schneidende Gegensatz zwischen einem trüben äußeren Geschick und dem Reichtum seines Geistes wird allmählich überwunden. Und so legt sich auch der Sturm in seinem Innern. „Ich trenne mich mehr und mehr von meiner allerdings finsteren Vergangenheit los," schreibt er 1844 von Paris (14. Juni), „ich überzeuge mich mehr und mehr von dem hohen und einzigen Werte des Lebens und von der Kraft des Menschen, seine Befriedigung darin zu finden." Allerdings gibt dieses Geständnis damals noch nicht seine feste Überzeugung wieder, sondern ist nur die „Färbung eines Momentes": „ich will also gleich hinzufügen, daß meine größere Ruhe nicht daher rührt, weil ich nun die fürchterlichen Rätsel, die das Dasein aufgibt, besser zu lösen weiß als früher, sondern nur daher, weil ich jetzt besser verstehe, sie mir aus dem Sinne zu schlagen." Was hier nur als vorübergehende Stimmung erscheint, wurde später zu dauerndem Zustande. Aber der bittere Tropfen der Entsagung blieb dem wachsenden Gefühle seines Glückes beigemischt. „Ich kam nur durch Resignation zum Frieden, ich lernte meinen Sarg nach und nach als Bett betrachten, begnügte mich aber allerdings darin zu schlafen und brachte mich nicht um, obgleich man mir Gift und Dolch mit hineingegeben hatte." Aber das größere Gleichgewicht

seines Lebens ließ ihm all jene Widersprüche, mit denen er gerungen hatte, weniger fühlbar erscheinen. Auch hatte er früh gelernt, von der Welt nicht zu viel zu erwarten und wahre Befriedigung nur in seinem Inneren und vor allem in dichterischem Schaffen zu suchen. „Mein Streben geht zu sehr ins Unermeßliche, als daß ich die Empfänglichkeit für das, was man auf Erden Glück nennt, behalten haben könnte. Mir genügt die Fülle der Kraft, die sich durch alle Adern meines Ichs ergießt; meine innere Seligkeit entspringt aus dem stolzen Bewußtsein, daß sich verwirklicht hat, was ich niemals hoffen durfte, daß mir das Vortreffliche nicht allein als zündende Idee in der Seele aufgeht, sondern daß ich es auch in mannigfachen schönen Formen gestalten kann; dieser Seligkeit kann kein äußerer Erfolg etwas hinzutun" (17. September 1838). Da nun auch dieser äußere Erfolg nicht ganz ausbleibt, so entsteht allmählich ein Gefühl stillen Glückes, das sich bescheidet und in künstlerischer Tätigkeit höchstes Ziel und höchsten Genuß erblickt. Die abweisende Haltung der Welt gegenüber verliert sich nicht ganz, macht aber mehr und mehr einer gelassenen Duldung Platz. Sogar in seinem Entwickelungsgang, den er früher für alles Leid verantwortlich gemacht hatte, entdeckt er nun gute Seiten. „Eine solche Abgeschlossenheit von der ganzen Welt (wie in Dithmarschen) hat, so schwer sie auch zu ertragen ist, nichtsdestoweniger auch ihre Vorteile, und wahrlich, ich möchte jetzt, wo ich die Dressieranstalten des Staates aus eigener Anschauung kenne, meinen einsamen und allerdings etwas mühseligen Entwickelungsgang nicht mit dem gewöhnlichen vertauschen. Es schadet an und für sich nichts, wenn die Säfte in der Wurzel ziemlich lange zurückgehalten werden; das gibt hinterher einen nur um so kräftigeren Schuß .... Ich bin der Meinung, daß nichts den ursprünglichen Kern, den man mir zugesteht, so zusammengehalten hat, als jene Einsamkeit, weiß es aber freilich auch zu würdigen, daß sie zur rechten Zeit ein Ende nahm, und daß es mir vergönnt ward, den Inhalt der Welt in mich aufzunehmen, als der individuelle Mensch in mir seine feste, unzerstörbare Form ein für allemal gewonnen hatte. Daß mir dies gelang, hatte ich meinem Dichtertalent zu verdanken" (An Arnold Ruge, 1852). In diesen Zeilen deutet Hebbel sein Lebensideal an, dem er von früh auf zustrebte und das er durch alle Kämpfe behauptet hat: den wesentlichen Gehalt der Welt in sich aufzunehmen und durch geistige Tätigkeit in sich zu entwickeln und zu gestalten, zum Zwecke einer innerlichen Erweiterung und Vertiefung des Lebens. „Der einzige

Digitized by Google

Trost, der bleibt, ist der, daß man sich durch redliches Kämpfen und Ringen innerlich steigert." Verinnerlichung des Lebens könnte demnach in dieser vorläufigen Betrachtung als HEBBELS Lebensideal hingestellt werden. Worin diese Verinnerlichung besteht, wird sich erst im Laufe der späteren Untersuchung ergeben.

HEBBEL erlangte gegen Ende seines Lebens eine Ruhe und ein Gleichgewicht der Seele, wie er es früher kaum für möglich gehalten hätte. Sicherlich hat die leichte, heitere Atmosphäre Wiens, wie sehr er auch ihrem Einflusse widerstrebte, und vor allem seine Ehe mit Christine Enghaus sänftigend und mildernd auf sein Gemüt gewirkt. Sein Glück ruhte aber im Grunde auf Entsagung und Ergebung in das Notwendige. „Wirf weg, damit du nicht verlierst!" — Diesen Grundsatz hatte er schon im Alter von dreiundzwanzig Jahren als die beste Lebensregel bezeichnet (T. I, 442). Und tatsächlich fragt es sich, ob es für den tief und ideal angelegten Menschen eine andere Quelle wirklichen, dauerhaften Glückes gibt; sagte doch sogar GOETHE, dem das Leben so unendlich viel gab: „Alles ruft uns zu, daß wir entsagen sollen."

In glücklichster Stimmung schreibt HEBBEL am 9. September 1857: „Überhaupt kann man das Leben nicht einfach genug nehmen. Wenn ich das nicht zur rechten Zeit gelernt hätte, so wäre ich leicht einer der unglücklichsten Menschen; jetzt bin ich einer der glücklichsten. Ich fordere nichts weiter als einen schönen Tag, und bitte, wenn es schlecht ist, nur um einen Regenschirm." Und im folgenden Jahre bezeugt er, daß sein innerer Friede von Tag zu Tag wachse. Auf die grausam wilden Erschütterungen der Entwickelungsjahre war die Zeit selbstsicherer Reife und schließlich das still-heitere Idyll von Gmunden gefolgt. Sein inneres Glück aber beruhte, wie er erkannt hatte, letzten Grundes auf der Überzeugung, durch ein ursprüngliches Band mit dem Ewigen verknüpft zu sein.

I.

Probleme der Erkenntnis.

Wissen und Glauben.

Wenn das Problem von Wissen und Glauben an den Anfang unserer Untersuchung gestellt wird, so geschieht es nicht nur der systematischen Anordnung zuliebe, sondern vor allem deswegen, weil

gerade dieses Problem HEBBEL in der früheren Zeit besonders beschäftigte, während es später mehr in den Hintergrund trat.

Die erste Entwicklung des HEBBELschen Geistes erschien uns als eine Zeit der heftigsten Kämpfe. In seinem Innern nagte der Zweifel an seiner dichterischen Begabung, ja an seiner höheren Befähigung überhaupt. Noch 1842 schreibt er in sein Tagebuch: „Ja, wenn es ein Kriterium gäbe! Ein höchstes, sicherstes! Daß wenigstens innerlich das Schwanken und Zweifeln aufhörte. Denn wenn man auch dem Maß seines Erkennens Genüge tut, wie ich mir das Zeugnis geben darf: wer bürgt für dies Maß selbst?“ (T. II, 2441). Dieser Zweifel bleibt nun nicht bei seinem eigenen persönlichen Interesse stehen, sondern erweitert sich zu dem Problem der Selbsterkenntnis und der Erkenntnis überhaupt.

Gibt es ein sicheres Wissen? und worin liegt seine Begründung? Das sind Fragen, die sich HEBBEL oft gestellt hat. Trotz starker Zweifel ist er indessen nie zu wirklicher Skepsis gelangt. Grundlage und Wert des Erkennens sieht er in der subjektiven, individuellen Gestaltung des Geistes. Dieser Subjektivismus, der uns auf den verschiedensten Gebieten seiner Weltanschauung wieder begegnen wird, war begründet in seiner Persönlichkeit. Der Einsame, dem das Außenleben nichts als Hindernis und Schranke bot, griff in sein Inneres, um hier den unverwüstlichen Kern seines Wesens zu erfassen. Auf den ersten Seiten des Tagebuchs (1835) lesen wir von gewissen Grundbegriffen, „die der Seele angeboren sein müssen und die man ebensowenig wie das Wesen der Seele selbst definieren kann. Zu diesen Grundbegriffen gehören namentlich die Begriffe von Raum und Zeit“ (T. I, 80). Somit hätte HEBBEL schon im Jahre 1835, wo er von KANT noch nichts wußte, die berühmte Lehre der Idealität von Raum und Zeit geahnt. Nun ist die Vermutung ausgesprochen worden[2], daß religiöse Vorstellungen wie Zeit- und Raumlosigkeit Gottes, Ewigkeit, Unendlichkeit, die in HEBBELS frühesten Gedichten eine gewisse Rolle spielen, ihn auf den Gedanken gebracht haben, Raum und Zeit seien „angeborene Begriffe“. Das ist immerhin möglich, aber nicht wahrscheinlich; denn HEBBEL spricht an jener Stelle mit keinem Worte von religiösen Begriffen, sondern nur von rein menschlichen; ja er deutet im Widerspruch mit sich selbst gleich im folgenden Satze sogar eine empirische Entstehung der Zeit- und Raumvorstellung aus der Wahrnehmung des körperlichen Wachsens an. Sein Denken war also jedenfalls noch sehr unklar. Dennoch ist es schwer zu glauben, daß HEBBEL hier ganz aus sich selbst

Digitized by Google

schöpfte. Wahrscheinlich hat irgendeine mittelbare und zufällige Anregung stattgefunden, deren sich der Dichter beim Niederschreiben der Tagebuchstelle vielleicht selbst nicht voll bewußt war. Wie dem auch sei, bemerkenswert bleibt es immerhin, daß sich der Geist des jungen Mannes, dem jede philosophische Vorbildung fehlte, gerade diesem Problem zuwandte. Später fand er die vorher nur geahnte Lehre in KANTS Schriften bestätigt. Daß er persönlich von der Idealität von Raum und Zeit überzeugt war, wird nahegelegt durch eine Äußerung aus dem Jahre 1863; da spricht er in Hinsicht auf Raum und Zeit von dem „gleißenden Scheinrealismus, der gar nicht existiert" (T. IV, 6086).

Zunächst verfolgte HEBBEL den Gedanken in seiner Weise weiter. Vielleicht sind auch Ideen, ja möglicherweise die wertvollsten, die der Mensch in sich trägt, ihm angeboren. „Alles Erworbene hat nur auf die irdischen Kreise Bezug und Einfluß, nur das Angeborene reicht darüber hinaus" (T. I, 854). Hier klingt schon der Gedanke einer höheren geistigen Welt an, mit der der einzelne Mensch in Verbindung steht. Auch in viel späterer Zeit begegnen wir derselben Ansicht wieder: „Axiome sind dadurch, was sie sind, daß sie nicht überliefert zu werden brauchen, sondern in jedem Menschen ganz von selbst entstehen" (T. IV, 5633). So hat auch die erworbene Kenntnis ihren Wert in der besonderen Ausprägung, die sie durch das Individuum erhält. Das wahre Wissen wird uns nicht von außen gegeben und tritt nicht als etwas Fremdes an uns heran, sondern entsteht als individuelles Erzeugnis des Lebens, bei Gelegenheit einer äußeren Einwirkung. „Der Gedanke ist ein Produkt der Individualität" (T. I, 1636). „Es kann so wenig ein rein sachliches, nicht individuell modifiziertes Denken geben als es ein solches Dichten gibt" (T. II, 2374). „Man kann kein Blut in sich hineintrinken, sondern der Organismus muß sich das Blut selbst aus den Nahrungsmitteln bereiten. Ebensowenig kann man sich im höchsten Sinne fremde Erfahrungen aneignen, sondern man muß sie selbst machen" (T. II, 2992). „Ich habe mich mehr und mehr von der Wahrheit des . . . Prinzips, daß bei den Menschen nie von äußerer Erleuchtung, sondern nur von innerem Tagen die Rede sein könne, überzeugt; . . . man entdeckt nichts durch die Wissenschaft, sondern nur bei Gelegenheit der Wissenschaft; dies aber gibt der Wissenschaft noch Würde genug" (T. I, 552). Alle diese Stellen betonen den individuellen Faktor der Erkenntnis. Wissen ist seinem tiefsten Wesen nach Selbstoffenbarung und Selbstbesinnung des Geistes. Die

äußere Erfahrung ist nur ein Mittel zur Selbsterkenntnis zu gelangen. Die Quelle dieser Anschauungsweise lag für Hebbel jedenfalls in dem Erlebnis der künstlerischen Zeugung.

Aus der subjektiv-idealistischen Begründung des Denkers ergab sich leicht die Relativität aller Erkenntnis, zugleich aber auch die relative Bedeutung des Irrtums. „Es gibt keine reine Wahrheit, aber ebensowenig einen reinen Irrtum“ (T. I, 852). Derselbe Gedanke findet einen etwas fremdartigen Ausdruck in folgender Aufzeichnung: „Es gibt kein perpetuum mobile, aber auch nicht sein Gegenteil. Wir sehen überhaupt nur Mitteldinge“ (T. II, 2018). „Für uns Menschen muß überall der Punkt, bis zu dem wir vordringen können, anstatt der Wahrheit gelten“ (T. I, 975). Wir sind eben als endliche Wesen keiner absoluten Wahrheit fähig. „Wäre nur etwas ganz erklärt, so wäre alles erklärt“ (T. I, 1713), denn allerdings müßte die ganze, absolute Erkenntnis eines Einzelnen (wenn eine solche möglich wäre) alle Erkenntnnis in sich schließen. Es wäre aber falsch, wegen der Relativität des Wissens zur Geringschätzung oder gar zur Skepsis zu gelangen. Die jeweilig erreichte Stufe der Erkenntnis ist eben diejenige, deren ein Zeitalter fähig ist, die seinen inneren geistigen Gehalt ausspricht und andererseits den vorhandenen Bedürfnissen genügt. Hebbel nimmt also eine gesetzmäßige Entwickelung des Denkens an. Die Wissenschaft ist für ihn nicht eine gesonderte Geistestätigkeit, die unbekümmert um die anderen Strömungen des Lebens ihre eigenen, erdenfremden Bahnen verfolgt. Sondern sie wurzelt in dem Ganzen des Lebens, steht mitten in ihm und ist durch tausend Fäden mit dem Gesamtzustande der Welt verknüpft. Nur ihre höheren Gebiete, ihre Gipfel ragen aus dem niederen Getriebe hervor. „Wissen ist das überlieferte Resultat der höchsten Lebensprozesse.“ Und insofern das Leben des Menschen im großen und ganzen immer auf denselben Grundlagen beruht, die Wissenschaft aber, wenn sie im höchsten, philosophischen Sinne gefaßt wird, nichts auszusprechen vermag als dieses Leben selbst, so kann sie streng genommen nie ein wirklich Neues gestalten. „Neues kann im wissenschaftlichen Kreise eigentlich durchaus nicht geliefert werden, denn alle Faktoren des Lebens sind immer zu allen Zeiten in Tätigkeit gewesen, da das Leben eben das Resultat von allen ist, und einen dieser Faktoren wissenschaftlich konstruieren, heißt nur, den einzelnen Faden im Gewebe hervorheben und nachweisen, wie er entspringt und verläuft, es heißt aber keineswegs, ihn aus innerem Vermögen hinzutun“ (T. II, 2678).

Digitized by Google

In engem Zusammenhange mit dem Gedanken der Relativität unseres Wissens steht die Frage der Selbsterkenntnis, die Hebbel gerade zu zeiten beschäftigte, als innere Verwirrung und Unruhe ihm sein eigenes Wesen rätselhaft erscheinen ließen. Volle Selbsterkenntnis, so glaubt er, ist für den Menschen nicht möglich; sie würde ihn vernichten.

„Daß ihr euch selbst nicht erkennt, das scheint euch sehr zu bekümmern: Menschen, ihr lebt nur dadurch, daß ihr nicht wißt, was ihr seid!"
(T. III, 3608.)

Hier wird vor allem an die dunklen, unheimlichen Triebe gedacht, die vielleicht im Grunde jeder menschlichen Seele ruhen und unter besonderen äußeren Bedingungen zur Entfaltung kommen. Dichterisch hat Hebbel den Vorgang einer verhängnisvollen Selbsterkenntnis in Golo dargestellt. Der kräftige, frische Naturbursch, den wir zu Beginn der Genoveva kennen lernen, ahnt, als die leidenschaftliche Liebe zu seiner Herrin ihn erfaßt, den Keim des Schlechten in seinem Inneren. Aus seinen Monologen klingt etwas wie die Neugierde, den ganzen Abgrund seiner Seele auszuschöpfen. Als Golo erkannt hat, daß ein Bösewicht in ihm schlummert, muß er es auch werden. Dieser tiefsinnige und uralte Gedanke, daß Erkennen und Sein identisch sind, liegt manchen Äußerungen Hebbels zugrunde. „Ein Wesen, das sich selbst begriffe, würde sich dadurch über sich selbst erheben und augenblicklich ein anderes Wesen werden. Das wunderbarste Verhältnis ist das zwischen Zentrum und Peripherie" (T. II, 2454). Ähnlich heißt es: „Kein Wesen ist eines Begriffes fähig, der es auflösen würde" (T. III, 4142). Begreifen heißt hier soviel wie von einem höheren Standpunkte ableiten, zum einzelnen Punkte das Umfassende, zum Zentrum die Peripherie finden. Daher würde der Mensch durch volle Selbsterkenntis über sein punktuelles Dasein in einen weiteren Kreis hinübergreifen und damit zu einem höheren Wesen werden. Solche Gedanken werden verständlich, wenn man das Erkennen im Sinne einer geistigen Gesamtentwickelung auffaßt, wie Hebbel es tatsächlich und wohl im Anschluß an Schelling tat. Ist Erkennen das Wesen des Menschen, so muß er durch eine höhere und umfassendere Stufe des Wissens auch zu einem ganz anderen Wesen werden.

Nun erhebt sich allerdings die Frage, was Hebbel denn unter Erkenntnis im eigentlichen Sinne versteht; und da ist zunächst zu betonen, daß er den Wert des begrifflichen Denkens nicht allzu hoch einschätzt. Als Dichter und schaffender Künstler

besitzt er ein feines Gefühl für die Schranken der Verstandestätigkeit. Er bemerkt, daß Gedanken immer nur ein Verhältnis zwischen den Dingen ausdrücken, nie das Wesen des Gegenstandes (T. I, 965). Indem aber das Denken Beziehungen zwischen den Dingen setzt, muß es sich allgemeiner Begriffe bedienen, in denen sich der konkrete, vorstellbare Inhalt verflüchtigt. „Es gibt keinen Weg zur Natur der Dinge, der nicht von ihnen zu entfernen schiene" (T. I, 703), d. h. wenn wir uns vermittelst des Denkens der wahren Natur eines Dinges zu bemächtigen suchen, so zerrinnt es im Begriffe gewissermaßen unter unsern Händen. Begriffe und Dinge sind eben niemals kongruent. „In dem Maße, wie der Gedanke sich ausdehnt, verengt sich die Welt" — sie verliert ihre individuelle Bestimmtheit —; „sein [des Gedankens] Wesen ist, daß er jeden Stoff vernichtet" — nämlich ihn zum unanschaulichen Begriff verdünnt — „und doch sich selbst nicht Stoff sein kann" (T. I, 1689). Die letzte Bemerkung erinnert an Kant, nach dessen Ansicht der Gedanke seinen Stoff nur von der Sinnlichkeit hernehmen kann. Man sieht, wie tief Hebbel in das Wesen der Erkenntnis eingedrungen ist. Tatsächlich schwankt unser Geist zwischen der sinnlich individuellen Vorstellung und dem allgemeinen Begriffe hin und her, ohne doch im einen oder im anderen Falle das Bewußtsein voller Erkenntnis zu erlangen. Mit Recht hat man in Rücksicht hierauf von der Tragik des Erkennens gesprochen. Der Künstler wird in dieser Frage immer den Wert der Anschauung gegenüber dem abstrakten Begriff betonen. Und so sagt auch Hebbel: „Der Gedanke tritt zwischen den Menschen und das Leben; er verbrennt die Früchte, die es bietet" (T. I, 1699). In ähnlichem Sinne ruft Holofernes, der Naturmensch, bei dem alles Handeln aus gewaltigen Trieben hervorgeht, aus: „Der Gedanke ist der Dieb am Leben; der Keim, den man aus der Erde ans Licht hervorzerrt, wird nicht treiben" (Judith IV, 1). Solche Ideen mußten Hebbel besonders nahe liegen, da er selbst das Leben oft mehr betrachtete und ergrübelte als „lebte". Aber es steckt in ihnen auch eine tiefe Wahrheit, die gerade zu Zeiten allgemeiner Wissensbildung schmerzlich empfunden wird, sagt doch ein moderner Philosoph in ganz ähnlicher Weise über das Denken: „Mit zersetzender Reflexion tritt es immer wieder zwischen uns und die Dinge, rückt sie uns in die Ferne, verflüchtigt sie uns zu bloßen Bildern und Schatten"[8].

Hebbel geht in seiner Kritik der Verstandestätigkeit noch einen Schritt weiter, wenn er sie für unfruchtbar und nicht schöpferisch

Digitized by Google

erklärt. „Nichts kann bewiesen werden als — was zu beweisen sich nicht verlohnt“ (T. I, 1387). In der Tat kann der Beweis nur eine in irgendeiner Form schon gegebene Erkenntnis nachträglich fester begründen. Es muß daher andere seelische Tätigkeiten geben, die wirklich Erkenntnis schaffen.

Bevor wir uns diesem Problem zuwenden, müssen einige Worte über die Bedeutung des Irrtums im Fortschritt des Wissens gesagt werden. Wer wie Hebbel überzeugt ist, daß die Entwickelung des Erkennens in unmittelbarstem Zusammenhange mit dem Fortschreiten der Menschheit selbst steht, so daß jede Stufe in der Menschheitsentwickelung das bestimmte Maß des Wissens erreicht, dessen sie fähig ist, der kann in dem Irrtum nicht eine einfache Negation der Wahrheit, etwas in sich ganz Widerspruchsvolles, Unberechtigtes sehen. Wenn aller Irrtum „maskierte Wahrheit“ (T. I, 1020) ist, könnte man dann nicht von nützlichen Irrtümern sprechen? Man wird an Nietzsches bekannten Satz: „Es gibt die heilsamsten und segensreichsten Irrtümer“, erinnert, wenn man bei Hebbel liest: „Die Menschheit läßt sich keinen Irrtum nehmen, der ihr nützt. Sie würde an Unsterblichkeit glauben, und wenn sie das Gegenteil wüßte. Es wäre möglich, daß unser höheres Leben nichts als ein warmes Gespinst von nützlichen Täuschungen lieferte, aber es wäre auf jeden Fall etwas Außerordentliches, und ein Wesen, das so weise, so göttlich träumte, möchte die Realisierung seiner Träume verdienen und — bewirken“ (T. I, 1337). Während die Betonung des Nützlichkeitswertes der Erkenntnis an den modernen Pragmatismus erinnert, klingt der Schluß der Tagebuchstelle mystisch. Es liegt in Hebbels Worten ein gewisser Zweifel an einer höheren Welt und doch auch wieder starkes Vertrauen zu ihr; insbesondere leuchtet auch hier der Gedanke hervor, daß der Geisteswelt eine höhere Realität zukomme: das feste Ergreifen geistiger Werte und Güter ist unmittelbar schon ihre Verwirklichung. Wenn der Mensch imstande ist, sich eine höhere Welt zu erträumen und an ihr festzuhalten, so verdient er sie und kann sie gestalten. Der göttliche Traum Platos würde von diesem Standpunkte Hebbels nicht, wie heute von positivistischer Seite geschieht, als ein verhängnisvoller Irrtum abzutun sein, sondern würde einen Ewigkeitsgehalt besitzen, und was an ihm „Irrtum“ wäre, nützlich erscheinen als Antrieb zu weiterer Entwickelung.

Um Hebbels Aussprüche zu verstehen, muß man sich Schellings Auffassung vor Augen halten, wonach Erkenntnis nicht nur ein Vorgang im einzelnen Individuum ist, sondern darüber hinaus ein Welt-

geschehen bedeutet. Im Jahre 1836, als der junge Dichter unter dem Einflusse SCHELLINGS stand, finden wir in seinem Tagebuch die Worte: „Cogito, ergo sum, bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden als dieses in meiner Gewalt?“ (T. I, 466.) Hier ist deutlich genug ein Zusammenhang unseres individuellen Geisteslebens mit einem tieferen, umfassenderen ausgedrückt. Jedoch ist es nach HEBBELS Ansicht nicht eigentlich das Denken, das die Verbindung mit dem Allgemeinen vermittelt. Wir überschätzen Verstand und Vernunft, wenn wir sie „für die schaffende und leitende Macht halten, da sie doch nur die erhaltende und korrigierende ist“ (T. IV, 5515). Das, was in uns mit der Urkraft alles Lebens zusammenhängt, muß auch selbst schöpferisch und fruchtbar, darf nicht kalte, blasse Abstraktion, sondern muß zugleich auch individuell sein. „Der denkende Mensch ist der allgemeine, der empfindende der besondere“ (T. III, 3928). Den Urgrund des Geistes bilden nach HEBBEL das Unbewußte und die aus ihm hervorquellenden Gefühle, Ahnungen und Überzeugungen. Eine solche Ansicht kann sehr leicht entstehen durch die Reflektion auf das dichterische Schaffen; daß sie auch auf anderem Boden erwachsen kann, zeigen uns SCHELLING und EDUARD VON HARTMANN. HEBBEL sagt: „Das Bewußtsein hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil. . . . Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur wie der Mond“ (T. I, 1496). Wenn HEBBEL den Ausdruck „unbewußt“ gebraucht, so versteht er darunter nicht dasjenige, was sich unserem Bewußtsein vollständig entzieht, sondern die dunkleren Gebiete des seelischen Lebens. Durch solche unter- oder halbbewußte Tätigkeiten des Geistes wie das Traumleben, das Gefühl und die Phantasie scheint der Mensch in Verbindung zu stehen mit dem Urgrunde des Daseins — was dieser auch sein mag. HEBBEL nennt das Unbewußte „Lebensnahrung“ (T. I, 1321) und bemerkt, daß die Lebensprozesse nichts mit Bewußtsein zu tun haben (T. IV, 6133). „Das Gemüt umfaßt die verborgenen Kräfte des Menschen und von den bewußten die dunkleren Richtungen; nur durch das Gemüt hängt er mit der höheren Welt, ohne die die gegenwärtige leer und bedeutungslos sein würde, zusammen. Das Gemüt offenbart sich in den einzelnen Gefühlszuständen, und diese, insofern sie durch bestimmte äußere Begegnisse und Eindrücke der Natur erzeugt werden, setzen die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung. Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis“ (T. I, 1523).

Digitized by Google

Während der Mensch also im Denken gewissermaßen eine Schranke zwischen sich und den Dingen errichtet, umfaßt er im Gefühl seinen Gegenstand mit inniger Teilnahme, versetzt sich in ihn und glaubt sich ihm verwandt. „Das Gefühl ist das unmittelbar von innen herauswirkende Leben" (T. I, 111). Es nähert dem Geist die Dinge und läßt durch das Ahnen seines Zusammenhanges mit der Außenwelt zugleich den Gedanken eines sowohl Geist wie Außenwelt umfassenden Höheren aufkeimen. So ist die Phantasie für HEBBEL eine Art Naturkraft; er glaubt, daß sie „aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist" (T. IV, 6085). Im Zustande der Phantasie, besonders der künstlerischen, ist der Geist dem Quell alles Daseins näher gerückt. Folgerichtig schreibt HEBBEL auch dem Traumleben eine hohe, man könnte sagen metaphysische Bedeutung zu und findet seine Eigentümlichkeiten im seelischen Leben des Tieres und im eigentlich schöpferischen Zustande des Künstlers wieder.

Hinsichtlich des Traumes ist nun für HEBBEL die Hauptfrage, wie die Seele im Traumzustande Vorstellungen erzeugen kann, deren sie im wachen Zustande gar nicht fähig wäre? Er hat geträumt, UHLAND habe ein „hohles, aufgestelztes Gedankengedicht" verfaßt, dessen Grundidee auf den Satz im Hamlet hinauslief „Cäsar verklebt vielleicht jetzt ein Loch in der Lehmwand" — und doch hält er im wachen Zustand UHLAND von allen Menschen am wenigsten eines solchen Gedichtes für fähig (T. I, 1346). Wie kommt er nun dazu? Einmal vermutet er, daß die Träume „nie rein in das Bewußtsein übergehen, weil sie in das Bewußtsein durchaus nicht hineinpassen, oder weil doch der Akt des Erwachens ihnen einen fremdartigen Bestandteil beimischt, der sie gänzlich verändert." „Es ist mir schon oft vorgekommen, als ob sich die Seele in Träumen eines veränderten Maßes und Gewichtes bedient, wonach sie die Bedeutung der Dinge, die in und außer ihr vorgehen, bestimmt; sie wirkt auf die alte Weise, aber nicht bloß in anderen Stoffen und Elementen, sondern auch, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach einer andern Methode. Hindernisse, mit denen wir wachend nicht in Gedanken zu kämpfen wagen, verfliegen im Traum vor dem Hauch unsres Mundes; an Armseligkeiten, denen wir wachend kaum die Ehre antun würden, sie zu umgehen, bricht sich im Traum unsere ganze Kraft" (T. I, 1038). „Wahnsinnige, verrückte Träume, die uns selbst im Traum doch vernünftig vorkommen," erklärt HEBBEL auf folgende Weise: „Die Seele

setzt mit einem Alphabet, das sie noch nicht versteht, unsinnige Figuren zusammen, wie ein Kind mit den 24 Buchstaben; es ist aber gar nicht gesagt, daß dies Alphabet an und für sich unsinnig ist" (T. II, 2889). Ferner meint er, aus einem Traum lasse sich nicht deuten, was einem geschehen werde, sondern weit eher, was einer tun werde" (T. III, 4702)[4].

Die dunkleren Gebiete des Seelenlebens bilden indessen nur den Grund, aus dem sich die eigentlich geistige Tätigkeit erhebt. Als Beispiel kann hier das künstlerische Schaffen gelten: „Unbewußter Weise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins" (T. III, 4272). Hiernach gehört der weitaus wichtigste Teil, nämlich die ganze Ausführung des Kunstwerks, dem Bereiche des Bewußten an. Das Unbewußte ist eben, wie gesagt, nur „Lebensnahrung". Aber als solche spielt es in alle Vorgänge des Lebens hinein. Nach einem bedeutungsvollen Ausspruche HEBBELS ist das Leben „die süße Unterscheidungslinie zwischen Bewußtsein und dumpfer Bewußtlosigkeit". Die tiefsten Kräfte tauchen aus der Nacht des Unbewußten auf und streben zur Klarheit des Bewußtseins empor; volle Bewußtheit aber würde nach HEBBEL, wie oben erwähnt, vernichten; so schweben wir beständig zwischen beiden Gegensätzen auf der „süßen" Grenzlinie. Zur näheren Erläuterung dieser Gedanken möge noch folgende Briefstelle hier Platz finden, da sie für HEBBELS Eigenart besonders bezeichnend ist. „Der Mensch ist unendlich beschränkt; ich bin überzeugt, er kann sanft und ruhig schlafen, während dicht neben ihm im anstoßenden Zimmer sein liebster Freund ermordet wird. Dies ist auf der einen Seite schlimm, auf der andern aber auch wieder gut. Mein Gott, wenn alles das, was wir genießen und aufnehmen könnten, wenn [= falls] das Element sich etwas anders um uns zusammengesetzt hätte, auch nur von fern in den Kreis unseres Bewußtseins fiele, so würde unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord sein, denn die Natur oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem anderen, in den Kern zurückgesenkten hinüber, und wenn er diesen Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identifizieren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so

Digitized by Google

würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden sein, eine andere Art von Chaos" (T. II, 3140). Diese Worte, aus denen offenbar der Geist Schellings atmet, sprechen einerseits aus, daß volles Bewußtsein für ein endliches Einzelwesen nicht möglich ist; dann aber kehrt der schon mehrfach angedeutete Gedanke wieder, daß die vollständige Erkenntnis eines anderen Wesens Umwandlung in ein solches Wesen sein würde. Ferner wird darauf hingewiesen, daß die individuelle Bewußtseinseinheit mehr auf einer Beschränkung und Verdunkelung des Bewußtseins beruht, also mehr auf den trüberen Gebieten unseres Geistes, während die hellsten und klarsten beständig über sich hinausstreben.

Das Gefühl als „Lebensmaterial" muß nun erst geformt werden und erhält diese Form einerseits in der künstlerischen Gestaltung, andererseits im Glauben. Da das Problem der Kunst uns später eingehend beschäftigen wird, erörtern wir hier nur die Bedeutung des Glaubens für das Leben. — Im Glauben weht nicht der erkaltende Hauch der Reflexion, sondern wir erfassen in ihm einen Lebensinhalt, ein Daseinsziel, das zwar nicht durch theoretische Beweise gestützt werden kann, dafür aber mit der ganzen Wärme des Gefühls und mit innigem Vertrauen ergriffen wird. „Unser Glaube, unsere Furcht und unsere Hoffnung ist das Band, wodurch wir mit den unsichtbaren Dingen zusammenhängen" (T. II, 1867). Seines Gefühlsmomentes wegen hat der Glaube leicht etwas Mystisches. „Warum liebt der Mensch in der Regel das Nebelhafte, Dämmernde mehr als den hellen Tag? Glaubt er vielleicht in der Klarheit einen nur um so dichteren Schleier zu sehen, der den eigentlichen Gegenstand so verdeckt, daß es aussieht, als ob er selbst der Gegenstand wäre?" (T. I, 120), so schreibt Hebbel schon 1835. Wahrscheinlich versteht er unter dem „eigentlichen Gegenstand" das innere Wesen des Dinges, das der scheinbaren „Klarheit" des Verstandes sich verhüllt, ahnendem Schauen dagegen eher erschließen mag. „Die Wahrheit ist klar und hell, aber kalt", sagt Eduard von Hartmann, hierin ein Gesinnungsgenosse Hebbels, und dieser selbst: „Ich glaube, eine Weltordnung, die der Mensch begriffe, würde ihm unerträglicher sein als diese, die er nicht begreift. Das Geheimnis ist seine eigentliche Lebensquelle, mit seinen Augen will er etwas sehen, aber nicht alles; sieht er alles, so meint er, er sieht nichts" (T. I, 1339). Man irrt also, wenn man den Glauben deshalb geringer bewertet, weil ihm die scharfe Bestimmtheit und

nüchterne Sachlichkeit des Verstandes fehlt. „Glaube ist nicht dunkle, sondern vielmehr hellste Wirksamkeit des Geistes; er umklammert mit Sicherheit das außer dem Kreis der Sinne liegende Verwandte" (T. I, 122), also ein Übersinnliches, Geistiges, das den wahren Gehalt auch der Außendinge bildet und das allein uns und die Dinge zu einer Welt zusammenschließt. Skeptische Menschen mögen das Glauben als Irren bezeichnen, so sind sie doch nichtsdestoweniger mit all ihren Kräften in seinen Kreis gebannt. Die scheinbar selbstverständlichen Dinge wissen wir nicht, sondern wir glauben sie. Man denke nur an die Realität der Außenwelt, die nicht theoretisch bewiesen werden kann. Mehr noch aber bedürfen wir des Glaubens für unsere innere Welt. „Unser Ahnen, Glauben, Vorempfinden usw. haben wir bis jetzt nur als den Beweis für die Existenz einer uns in ihrer Realität noch unfaßbaren, außer uns vorhandenen Welt in Anwendung gebracht; mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge einer noch schlummernden, in uns vorhandenen Welt (T. I, 659).

So sehr sich nun Glauben und Wissen in einzelnen Fällen widerstreiten, unvereinbare Gegensätze können sie nicht sein, wenigstens — so meint Hebbel — nur für den Kopf, aber nicht für das Herz. Die große Frage, in welchem Verhältnis beide zueinander stehen, hat die Menschheit von jeher beschäftigt. Freilich kommt es „weit mehr darauf an, daß sie überall aufgeworfen, als darauf, wie sie beantwortet wird, denn sie bildet keine vorübergehende, sondern eine ewige Aufgabe der Menschheit, eine von denen, die als geistige Gradierhäuser, den Geistern Würze und Salz nicht geben, sondern entlocken sollen" (W. X, 397). Ebensowenig wie wir zu einer vollendeten Erkenntnis von uns selbst oder von der Welt gelangen können, so „kann auch der Glaube in seinem Traum über sein eigenes Ziel, das Schauen, nicht recht haben" (T. I, 517), — d. h. auch er kann sein Ziel, das Schauen der Wahrheit nicht erreichen. Das, was für uns endliche Wesen als Wahrheit gelten kann, ist nicht einseitig ein Ergebnis der reflektierenden Erkenntnis noch auch Gegenstand des Glaubens, sondern es ist das gemeinsame Erzeugnis beider geistigen Fähigkeiten. Hebbel sagt in dieser Beziehung sehr bedeutungsvoll: „Wahrheit ist der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisieren" (T. I, 1842).

Ob die Lösung des Widerspruchs von dem Fortschreiten der Menschheit zu erwarten ist, muß Hebbel bezweifeln. Es scheint, daß sowohl Individuen wie auch ganze Völker und Zeitalter immer wie-

Digitized by Google

der zur einen oder anderen Seite hinneigen. Im großen und ganzen überwiegt seit der Aufklärungszeit die Hochschätzung des Wissens: „Was man auch über das Verhältnis der neuen Zeit zur alten denken wie man es auch beurteilen möge, soviel steht fest, daß die neue Zeit bis jetzt von bloßen Gedanken lebt, während die alte einen unermeßlichen, freilich mystischen Ideenhintergrund hatte. Man halte im religiösen Gebiet einmal den Katholizismus gegen den Protestantismus, und im politischen den Absolutismus gegen den Konstitutionalismus, und man wird dies unbedingt bestätigt finden" (T. IV, 4938).

Hebbels Erörterungen über das Erkenntnisproblem führen demnach zu der Frage: Wie ist ein Ausgleich zwischen Wissen und Glauben möglich? Wie kommen wir zur höchsten Erkenntnis der Welt, die jene beiden geistigen Betätigungsweisen vereinigt? Wo ist die Wahrheit, d. h. der Punkt, in dem sich Wissen und Glauben neutralisieren? Das ist — allerdings in einseitig theoretischer Fassung — das große Problem, um das sich Hebbels ganzes Denken bewegt. Seine Lösung führt über das Gebiet der Erkenntnis im engeren Sinne weit hinaus.

II. Metaphysische Grundüberzeugungen.

Die ersten Ideen über Welt und Dasein, die wir von Hebbel kennen, sind aus dem Boden der christlich-protestantischen Lehre erwachsen, in welcher der junge Hebbel erzogen wurde. Allerdings zeigen schon die frühesten Gedichte, die vielfach einen religiösen Charakter haben, selbständige und eigenartige Umdeutungen der christlichen Wahrheiten. Jedenfalls aber scheint die Phantasiewelt des angehenden Dichters noch von der Überzeugung getragen, daß das Prinzip des Guten, Sittlichen, Idealen und Unendlichen außerhalb der Welt der Endlichkeit zu suchen sei; er nimmt noch die Transzendenz Gottes an. Diese Anschauung wird jedoch bald (etwa nach 1830) aufgegeben, und es entwickelt sich eine selbständige metaphysische Ansicht. Die Vorbedingungen für sie waren in Hebbels Geistesanlagen gegeben, nämlich in dem Gefühle eines quälenden Widerspruches, der sein Inneres zerriß, und in dem diesem Gefühl widerstreitenden starken Bewußtsein, trotzdem eine seelische Einheit zu sein. Mit solchen inneren Erlebnissen traten äußere Erfahrungen in Verbindung: die „dramatische" Betrachtung des menschlichen Lebens brachte ihn zur Annahme eines durchgängigen Zwiespaltes oder Dualismus in der Welt, während die „lyrische" Einfühlung in

die Natur unter dem Einfluß der romantischen Dichtung zur Alleinheitslehre und zum Pantheismus führte.

Wir müssen diese beiden Seiten der Weltanschauung gesondert betrachten.

Den ersten Spuren einer pantheistischen Auffassung begegnen wir schon in den Gedichten, die Hebbel in Wesselburen, also im Alter von 19 bis 22 Jahren verfaßte. Man ist erstaunt über die tiefsinnigen metaphysischen Ideen, die den Geist des jugendlichen Dichters erfüllten, und könnte leicht auf den Gedanken kommen, daß er schon damals von der Philosophie Schellings beeinflußt war. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Anregungen sind offenbar von dem Pantheismus der Romantiker ausgegangen. Hebbel war mit dieser Dichterschule vor allem durch die Werke E. T. A. Hoffmanns in Berührung gekommen, und so wenig ihn auch die phantastische Art Hoffmanns auf die Dauer fesseln konnte, so ging ihm doch durch ihn der Gedanke einer innigen Beziehungen zwischen Natur und Menschenseele auf. Die Natur erscheint ihm nun beseelt und als Offenbarung der göttlichen Kraft.

Ein Naturpantheismus, der dem der Romantiker sehr nahe steht, klingt schon deutlich durch die Verse des neunzehnjährigen Dichters, so in den Gedichten „Lied der Geister" und „Gott" (1832). In dem „Lied der Geister" (W. VII, 63) wird ein tiefer Zusammenhang zwischen den „Naturgeistern" und dem Menschen angedeutet. Alles Leben und Weben der Natur findet seinen Widerhall in der Seele des Menschen. Doch besteht noch ein Gegensatz zwischen beiden: die ewigen gefühllosen Naturgeister spotten über „des Menschen wankendes Irrlichtsglück". Obwohl hier der Einheitsgedanke schon zugrunde liegt, bleibt doch alles noch im Rahmen einer rein dichterischen Naturanschauung. In dem aus demselben Jahre stammenden Gedicht über „Gott" findet dieser Gedankenkreis eine bedeutsame Erweiterung, indem nunmehr die gesamte Natur mit der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen als Ausfluß von Gottes Wesen gefaßt wird. Der Mensch aber, dem vorher die Geister der Natur wie eine fremdartige Macht gegenüberstanden, tritt hier in die innigste Beziehung zu Gott und Natur: er erkennt und erlebt Gott unmittelbar in der Natur. Betrachtet man dieses Gedicht, ohne durch die spätere Weltanschauung Hebbels voreingenommen zu sein, so wird man indes auch hier die monistische Deutung nicht für durchaus notwendig halten. Einen weiteren entscheidenden Schritt tut der Dichter in dem Gedicht „Der Mensch" aus dem Jahre 1833 (W. VII, 107); denn

Digitized by Google

hier wird der Mensch ausdrücklich in die Natur hineingenommen. Eine einheitliche Naturkraft liegt allen Erscheinungen zugrunde; ihr Erzeugnis, und zwar ihr höchstes Meisterstück ist der Mensch. Dabei wird der wichtige Gedanke einer Entwickelung aller Wesen aus einem gemeinsamen Grunde wenigstens angedeutet. Wir haben es in diesem Gedichte mit der Überwindung einer älteren und dem Bekenntnis zu einer neuen Anschauungsweise zu tun, die sich allerdings allmählich vorbereitet. Nun ist für Hebbel der Mensch nicht mehr ein Sonderwesen, das im Gegensatz zur Natur steht, sondern ein Erzeugnis dieser selbst, wie alle anderen, derselben Urkraft entstammend, aus der Blume und Baum, Himmel und Sterne hervorgingen. Allerdings spricht der Dichter nicht im Tone vollster Gewißheit; ein leiser Zweifel klingt noch durch. Aber wenn es so wäre — sinnt er — wenn der Mensch derselben dunklen Kraft entspränge wie alle anderen Wesen, so würde er das mit keinem Laut beklagen:

„Natur, als Schwester dürft' ich dich
Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch dich
Und dich durch mich verstehen,
In dir, Geliebte, würde ich
Mein stummes Abbild sehen."

In solcher Anschauung würde er neues, ungeahntes Glück finden. Aufs innigste wäre er dann mit der Natur verbunden, er würde in ihr leben, sich wie die Blume bleich zur Erde neigen und dann wie der Adler stolz sich emporschwingen. Selbst der Gedanke des Todes würde seinen Schrecken verlieren; denn Sterben wäre nur Rückkehr zum Verwandten:

„Da dürft' ich sanft und selig ruh'n
In meiner Schwester Schoße;
Als kühle Erde würde sie
Mich freundlich überdecken."

Als Dichter aber fühlt er sich der Natur besonders nahe. Die schöpferische Kraft hat sich bei andern Wesen in steife, starre Formen gehüllt. Nur der „Proteus" (Gedicht aus dem Jahre 1834), d. h. der Dichter ist frei von solcher Gebundenheit. Er lebt in jedem Sein und nimmt teil an allem.

„Doch mich hat sie nimmer gebannt in den Ring,
Mit welchem sie grausam die Wesen umfing.
Ich steige hinunter, ich steige empor
Nach eignem Behagen im wirbelnden Chor.

Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell" (W. VI, 253).

Eine ähnlich mystisch-kosmische Stimmung, wie hier, herrscht in vielen Dichtungen der Romantik; sie lebt auch in GOETHES Werther und Faust. Aber bei wenigen Dichtern ist sie so stark und so frühzeitig ausgebildet wie bei HEBBEL. Es handelt sich bei ihm nicht nur um dichterische Phantasie und ästhetische Einfühlung, sondern um wirkliches Leben in und mit der Natur und um eine metaphysische Überzeugung, die allmählich Gestalt gewinnt. Der Dichter hat es wiederholt ausgesprochen, daß er sein eigenes Ich durch tausend Fäden mit dem Leben des Weltgeistes verknüpft wisse. Ob solche Gedanken von GOETHE beeinflußt sind, ist schwer zu entscheiden. Eine Einwirkung GOETHES auf die formal-künstlerische Entwickelung HEBBELS liegt für die damalige Zeit nicht vor. Immerhin aber könnten die Ideen GOETHES den Geist des werdenden Dichters befruchtet haben, und es bedurfte wohl bei HEBBEL nur der leisesten Berührung, um die gleichgestimmte Saite bei ihm zu vollem Klange zu erwecken.

Konnten die bisher genannten Gedichte trotz ihres Ideengehaltes und ihres deutlichen Hinneigens zum Pantheismus noch als Erzeugnisse wesentlich dichterischen Schauens hingestellt werden, so treten wir mit dem aus dem Jahre 1835 stammenden Gedicht „Gott über der Welt" (W. VII, 131) in das Gebiet der metaphysischen Reflexion. Aus diesen Versen spricht nicht so sehr die naiv poetische Beseelung der Natur als vielmehr eine bestimmte naturphilosophisch-religiöse Weltanschauung. Ganz neue Vorstellungen bewegen nun die grübelnde Phantasie des Dichters, und nur schwer finden sie poetischen Ausdruck. Trotz aller Dunkelheiten aber erkennt man als neuen Gedanken die Annahme einer Entwickelung der Natur aus Gott. Das Gedicht ist ein Monolog Gottes:

„Ich wandle durch den langen, bunten Reigen
Von Welten, der die Schwester mir verhüllt,
Und doch zugleich in demutvollem Reigen
Von ihrer treuen Liebe überquillt."

Wenn hier, wie man annehmen muß, unter „Schwester" Gottes die Natur zu verstehen ist, so kann diese doch nur im Sinne des Naturgeistes oder der Idee aufgefaßt werden; denn nur die Idee wird von den „Welten", d. h. der wirklichen Natur verhüllt. Hinter der ge-

Digitized by Google

schaffenen Natur verbirgt sich also ihr wahres Wesen. Die hier gemachte Unterscheidung erinnert an den Gegensatz der natura naturans und der natura naturata in SCHELLINGS Naturphilosophie. Nach HEBBELS Gedicht hat nun die Idee oder der Weltgeist den Plan der Welt lange gekannt, bevor er die Wirklichkeit in „träumerischer Lust“ aus sich hervorgehen ließ. Bedeutungsvoll ist es, wie sich in den folgenden Strophen das Verhältnis zwischen Gott, der Idee der Natur (oder der Weltseele) und der wirklichen Natur darstellt.

„Und wo ein Funke glüht von ihrem Leben,
Glüht auch die Liebe, die sie zu mir trägt,
Doch fühl ich, daß sie jetzt mir nur mit Beben,
Nicht trunken mehr, wie einst, entgegenschlägt.
„Die Wesen können nur für mich entbrennen
Und ahnen bang und schauernd meine Kraft,
Die Schwester konnte jauchzend mich erkennen
Und hielt mich, wie ich sie, in süßer Haft.

Dadurch, daß die Weltseele oder die Idee der Natur die wirkliche Natur aus sich erzeugte, wurde sie Gott entfremdet. Als geistige Idee konnte sie Gott noch jauchzend erkennen und zu ihm in Liebe erglühen, sobald sie aber die geschaffenen Naturwesen aus sich hatte hervorgehen lassen, konnte sie Gottes Kraft nur bang und schauernd ahnen.

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Atmen ein, was sie erschuf.“

Die Natur befindet sich also jetzt in einem Traumzustande, aus dem sie durch Gottes Ruf erwachen wird; und dann werden alle Wesen, die Gott (bzw. die Idee) aus sich entlassen hatte, wieder zur Einheit und Geistigkeit zurückkehren; aus dem träumerischen Zustande gelangen sie dann zu vollem Bewußtsein. So ist zuletzt die Natur wieder mit Gott eins.

Man muß gestehen, daß sich in dem Gedichte manche Widersprüche und Unklarheiten finden. Auffallend ist vor allem, daß neben einer Entlassung der Natur aus Gott die Zweiheit von Gott und Natur betont[3] und auch die Natur als Idee ausdrücklich — wenigstens in der ersten Strophe — der Natur als Wirklichkeit entgegengesetzt wird. Grundlegend bleibt immerhin der Gedanke einer Entfremdung zwischen Gott und Natur oder eines Abfalls der geschaffenen Natur von Gott. Sonst aber durchdringen sich hier die verschiedenartigsten Vorstellungsweisen, und wenn sie auch nicht zu

klarer Darstellung gelangen konnten, so zeigt uns das Gedicht doch, was damals HEBBELS Geist bewegte. Die Bildung einer neuen Weltanschauung war, wenn nicht vollendet, so doch in voller Entwickelung. Über ihr weiteres Werden geben uns von nun an die Tagebücher Aufschluß. Nur zweier Gedichte aus der Heidelberger Zeit (1836) sei noch gedacht, weil sie ergänzend zu den vorigen hinzutreten.

In dem einen „Das Sein" betitelten (W. VII, 141) hat der Gedanke der Einheit alles Seins sich zu den schönsten dichterischen Bildern entfaltet. Die Ahnung ursprünglich mit dem All verknüpft zu sein, bewirkt nach des Dichters Annahme auch die Entstehung des Sittlichen; denn sie erweckt das edelste Gefühl, die Liebe. Das Gegenbild aber zeigt uns das erste Gedicht der „Lebensmomente" (W. VII, 142), wo die pessimistische Folgerung gezogen wird. Der Vorgang der Weltwerdung bestand darin, daß die Gottheit sich aller „dunkeln Kräfte" entäußerte und sich selbstsüchtig in sich zurückzog. Die Welt ist daher der „Schößling böser Säfte"; aber sie verlangt im Bewußtsein ihrer Schlechtigkeit und Unvollkommenheit wieder nach Gott zurück. In verzweiflungsvollem Ringen zerstören nun die Kräfte sich selbst; und der Mensch, der die „morsche Brücke" zwischen Gott und Natur bildet, bricht in seinem Streben immer wieder zusammen, gequält von dem Bewußtsein, daß ihm doch nur ein Geringes fehlte, um zu Gott zu gelangen. Und was wird, so fragt der Dichter, das Ende dieser Kämpfe sein? Die trostlose Antwort lautet: Ermattung, Verzweiflung, Vernichtung:

„Der Wesen letztes wird nicht mehr geboren,
Im Schoß der Mutter stirbt es weltverloren."

In den behandelten Dichtungen, die im Alter von 19 bis 23 Jahren (1832—1836) geschrieben sind, haben wir die Grundzüge von HEBBELS philosophischer Weltanschauung vor uns. Die Probleme, die ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigen sollten, werden zum größten Teil schon in diesen Versen gestreift, einige sogar mit einer solchen Sicherheit und Ursprünglichkeit hingestellt, daß man den Eindruck erhält, es hier mit eigensten Offenbarungen einer reichen und tiefen Seele zu tun zu haben. Trotzdem wird man äußere Einflüsse nicht allzu gering anschlagen dürfen. Wie schon erwähnt, hat die romantische Dichtung durch E. T. A. HOFFMANN und seit etwa 1830/31 durch UHLAND stark auf HEBBEL gewirkt. Allerdings konnte für Gedichte wie das „Lied der Geister"[6], „Gott", „Der Mensch" und „Proteus" hier nicht mehr als nur die allgemeine pantheistische Stimmung entlehnt werden. In dem Gedicht „Gott über der Welt" ist dann

Digitized by Google

aber die Ähnlichkeit mit Schellings Naturphilosophie so auffallend, daß man geneigt ist, eine Einwirkung des Philosophen auf Hebbel anzunehmen. Jedoch kann von einem unmittelbaren Einflusse Schellingscher Schriften zu jener Zeit wohl kaum die Rede sein. Ob irgendwelche mittelbaren Anregungen stattgefunden haben, entzieht sich vollständig unserer Nachforschung, ist aber wahrscheinlich, wenn Hebbel es auch in Abrede gestellt hat.

Jedenfalls regte sich zur Zeit, als Hebbel das Gedicht „Gott über der Welt“ verfaßte (1835), in ihm noch etwas anderes als rein dichterische Naturstimmung; es zeigt sich uns ein Geist, der nicht nur schauen, sondern auch wissen möchte, dem Welt, Natur- und Menschenleben zum Problem geworden sind. Bezeichnend ist es, daß auch gerade in diesem Jahre die Aufzeichnungen des Tagebuchs beginnen. Der Dichter fühlte den Drang, seine Gedanken auch in anderer als in poetischer Form niederzulegen.

Im ersten Tagebuch heißt es in Beziehung auf unser Problem: „Gott ist der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer. Er hat mithin sinnliche Begierden. Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geist synonym“ (T. I, 77). Diese Sätze, welche die einzige bemerkenswerte Aufzeichnung des Tagebuchs über metaphysische Fragen vor der Münchner Zeit bilden, gehen offenbar auf Anregungen im Hamburger „Wissenschaftlichen Verein“ zurück, dessen Mitglied Hebbel damals (1835) war. Sie haben mit den Gedichten den pantheistischen Grundgedanken gemeinsam, daß die Welt mit Gott identisch ist bzw. aus ihm hervorgeht, stehen aber mit ihrer naiv anthropomorphistischen Ausdrucksweise weit unter den künstlerischen Visionen jener Gedichte. Hier wird Gott nach Analogie des menschlichen Wesens als aus Körper und Geist bestehend gedacht, wobei Körper und Geist dynamisch, d. h. als Kräfte aufgefaßt sind. Aus dem physischen Bestandteile des göttlichen Wesens soll dann die Natur, aus dem psychischen dagegen die Geisterwelt hervorgehen. Daneben erscheint noch der Gedanke, daß Gott im Schaffen der Welt selig ist. Es verlohnt sich nicht, auf diese Anschauung näher einzugehen; einen Fortschritt gegen früher bedeutet sie jedenfalls nicht. Eines aber dürfte nach allem Gesagten klar sein, nämlich daß Hebbels Weltanschauung sich bis hierhin wesentlich in der Form dichterischer Phantasie entwickelt, wie sie denn in Gedichten ihren besten und fast einzigen Ausdruck findet.

Es ist behauptet worden[7], Hebbel habe nach München ein fertiges philosophisches „System" mitgebracht. Dieser Annahme glaube ich widersprechen zu müssen. Von einem „System" kann zunächst gar nicht die Rede sein; aber auch seine Ansichten über Welt und Leben waren durchaus noch nicht „fertig". Die Grundlage für seine Weltanschauung war allerdings gegeben: die Einheit der Natur mit Gott, das Hervorgehen der Einzelwesen aus einem gemeinsamen Weltgrunde und die Ahnung einer Wiedervereinigung mit ihm. Die weitere Ausgestaltung geschah jedoch wesentlich unter dem Einflusse von Schellings Vorlesungen, in denen dem jungen Dichter die Gedanken, die er schon in seiner Phantasie künstlerisch erlebt hatte, nun in Form eines gewaltigen philosophischen Systems entgegentraten. Das, was er bisher nur geahnt hatte, wird ihm nun in der bestimmten Sprache der Wissenschaft und doch zugleich in hoher Formvollendung geboten. Staunend entdeckt der Münchener Student überall die Verwandtschaft von Schellings Philosophie mit seinen eigenen Ansichten. Hebbel hat später einmal ausgesprochen, ein Gedicht mit dem Titel „Naturalismus", das er in seiner Jugendzeit geschrieben habe, enthalte „das ganze Schellingsche Prinzip", obwohl er zu jener Zeit den Philosophen nicht einmal dem Namen nach gekannt habe. Ein Gedicht mit jener Überschrift ist nicht bekannt; höchst wahrscheinlich meint jedoch Hebbel das eben erwähnte Gedicht „Der Mensch" aus dem Jahre 1833. Scheunert, der diese Ansicht ebenfalls vertritt[8], glaubt, unter dem „ganzen Schellingschen Prinzip" sei dessen Entwicklungslehre zu verstehen.

Bevor wir uns der weiteren Ausführung von Hebbels metaphysischen Ideen zuwenden, haben wir noch jener anderen Wurzel seiner Weltanschauung zu gedenken, die aus seinen eigenen inneren wie äußeren Erfahrungen ihre Nahrung erhalten hat; ich meine das tiefe Erleben der in der Welt bestehenden Widersprüche. Nun wäre es verfehlt, in den äußeren Ereignissen von Hebbels Leben, insbesondere in der drückenden Schwere, die auf seinen Jugendjahren lastete, die eigentliche Ursache seiner herben Weltanschauung zu sehen. Mit Recht sagt Bamberg[9]: „Es ist ein Fehlgriff, die Grundlinien zu Hebbels Gesamtbild aus der materiellen Armut seiner Jugend zu sammeln. Die Wahrheit ist vielmehr die, daß das Schicksal ihm zu den ernstesten Elementen des Lebens die Organe verliehen hat, sie ganz in sich aufzunehmen, und daß dadurch sowohl diese wie jene geschärft wurden." Das äußere Erlebnis verwandelte sich unmittelbar in ein inneres und traf so mit den viel drängenderen,

Digitized by Google

qualvolleren seelischen Erregungen zusammen, und vermöge seines Triebes alles symbolisch aufzufassen verallgemeinerte Hebbel dann das innere Erlebnis zu einer Ansicht über Welt und Dasein überhaupt.

Wohl jeder Mensch hat eine Empfindung für das, was man gemeinhin den Widerspruch des Lebens nennt. Hebbel behauptete, er leide unter diesen Widersprüchen viel schwerer als andere Menschen. Am qualvollsten wird ihn in seiner Jugendzeit der Gegensatz zwischen Wollen und Können, zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen dem Gefühl innerer Würde und der Schmach seines äußeren Daseins betroffen haben. So sagt er später: „Am unglücklichsten ist der Mensch, wenn er durch seine geistigen Kräfte und Anlagen mit dem Höchsten zusammenhängt und durch seine Lebensstellung mit dem Niedrigsten verknüpft wird.“ Solche persönlichen Erfahrungen bringen ihn bald dazu, in dem Widerspruch das Wesen der Welt, wenigstens der Erscheinungswelt zu erblicken. „Es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit, und sie lassen sich nicht nennen: aber es ist die, derentwegen Goethes Faust sich dem Teufel verschrieb, die Goethe befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist die, die den Humor erzeugt und die Menschheit erwürgt; es ist die, die das Blut zugleich erhitzt und erstarrt; es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen.“ (An Elise, 11. April 1837.)

Wenn Hebbel von dem Zwiespalt in der Welt spricht, nennt er ihn meist Dualismus, versteht darunter aber zunächst ganz allgemein jeden unausgeglichenen Gegensatz. So nennt er auch den Widerstreit zwischen Judentum und Heidentum, den er in der Judith behandelt hat, als ein Beispiel des Dualismus in der Welt. „Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch, und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt“ (T. II, 2197). Die Bemerkung, der Dualismus sei unsere höchste, letzte Idee, besagt nichts anderes, als daß er unauflöslich sei, wie das von Hebbel ausdrücklich betont wird. Wir hörten schon, daß die Natur von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen kann, und daß der in die Erscheinung getretene, sich beständig

nach dem anderen sehnt — ein Gedanke, der übrigens an Hegels Dialektik erinnert und wahrscheinlich von ihr entlehnt ist. — Alle verschiedenen Erscheinungsweisen des Dualismus lassen sich nun auf eine Grundform zurückführen, auf den Gegensatz zwischen Allgemeinem und Besonderem. „Das Allgemeine mit seinem Trieb sich zu individualisieren, das Individualisierte mit seiner Unfähigkeit sich als solches zu behaupten, wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen?“ (W. XI, 115). Hierin ist das eigentliche metaphysische Problem in Hebbels Sinne ausgesprochen. Wenn Hebbel es behandelt, spitzt es sich allerdings meist zu der engeren Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Universum zu.

Individualität ist zunächst Beschränkung und Mangel; aber sie ist trotzdem notwendig; denn das Allgemeine erlangt erst durch Besonderung „Form“, d. h. bestimmtes Wesen. Der Begriff der Form, der bei Hebbel eine so bedeutende Rolle spielt und mit der Form oder Entelechie des Aristoteles verwandt ist, erhält hier seine erste Begründung. Die Form „steckt nur Grenzen“, sie bewirkt,

„Daß das ungeheure All
„Sich umwälzt in dem kleinsten Ball.“
(Das Sein, W. VII, 141.)

Form ist der Ausdruck jener „fast eigensinnigen Mischung des Zufälligen und Ewigen, aus der das individuelle Leben entspringt“ (W. XII, 58). Leben ist daher nur durch Individualisierung möglich. „Ich lebe, d. h. ich unterscheide mich von allem Übrigen“ (T. II, 2511). — Indessen ist das Individuelle „nicht sowohl Ziel als Weg“ (T. I, 491), nicht Zweck, sondern Mittel. Daher darf die individuelle Schranke nicht schlechthin abschließend sein. „Was soll die Schranke? Sie soll verhüten, daß ein Ding nicht sein Gegenteil werde. Wenn sie mehr will, frevelt sie“ (T. I, 1777). Also kann es nicht das Endziel der Welt sein, Individualitäten auszubilden. Wenn sie nur Beschränkungen sind, so muß es etwas Weiteres, Höheres sein, in dem ihr Wesen beschlossen liegt. Hebbel sagt in diesem Sinne, in jedem Wesen gebe es einen Punkt, der nicht mehr zu ihm selbst gehöre, wodurch es vielmehr mit dem großen Ganzen zusammenhänge: er fügt hinzu: „Der Mensch durch sein Gedankenorgan mit Gott“ (T. II, 2097), wobei Gedankenorgan wohl allgemein den Geist bezeichnet. Allerdings kommen nach Hebbels Ansicht nur sehr wenig Menschen zum Bewußtsein eines höheren Zusammenhanges. Bei ihm selbst war es, wie wir gesehen haben, sehr stark ausgebildet; es treibt ihn

Digitized by Google

werden, aber zu ihrer Entschädigung für das Unglück, das sie erleiden, ist kein Grund vorhanden“ (T. II, 2828). „Ein Mensch, der sich in Leid verzehrt, und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel, und so wenig das Blatt, als Blatt, für sein Welken eine Entschädigung erhält oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für sein Leiden, der Baum hat der Blätter im Überfluß, und die Welt der Menschen“ (T. II, 2881). Die bitteren Empfindungen des Dichters nach dem Tode seines Sohnes Max haben diesen Tagebuchstellen allerdings einen besonders scharfen Ausdruck verliehen. Aber wenn er auch später geneigt ist, dem Individuum größere Bedeutuug zuzugestehen, so hat doch die Lehre vom Unwerte des Einzelwesens die engste Beziehung zu seinen metaphysischen Grundanschauungen und spielt auch in seiner Theorie des Dramas eine hervorragende Rolle.

Bei all diesen Überlegungen schwebt im Hintergrund die Frage: Woher denn überhaupt die Vielheit der Wesen, wenn sie dem Zwecke der Welt so wenig entsprechen? War die Welt eine ursprüngliche Einheit oder enthielt sie von Anfang an den Keim des Zwiespaltes in sich? Die naturpantheistische Stimmung von Hebbels Frühzeit neigt offenbar zur Annahme eines einheitlichen, in sich harmonischen Weltgrundes. Auch später wird wiederholt die Forderung ausgesprochen, vom Absoluten sei die Vorstellung des inneren Widerstreites fernzuhalten, besonders dann, wenn von Gott im religiösen Sinne die Rede ist. Hebbel meint, man zerspalte diese Fundamentalidee des menschlichen Geistes, wenn man wie Schelling den Dualismus in die Gottheit hinüberführe (T. I, 1546). Im Hinblick auf die Wirklichkeit aber mit all ihren unausgeglichenen Gegensätzen hält er es für unmöglich, die Vielheit der Wesen aus einer Einheit abzuleiten. „Wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen?“ (W. XI, 115). Es scheinen daher bei Hebbel die religiös-metaphysische Vorstellung von Gott als dem Absoluten, die den Gedanken der Disharmonie ausschließt, und der Begriff der „Weltwurzel“, die den Grund alles Zwiespaltes wenigstens im Keime enthalten muß, mehr oder weniger unvermittelt nebeneinander zu stehen. Jedenfalls aber ist ihm das Weltall nach pantheistischer Anschauung kein totes System, sondern ein lebendes Wesen. „Die Alten nannten die Erde, ein Tier und wußten, so kindlich-kindisch der Ausdruck klingt, sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben. . . . Sich dieses Tier aber vor-

zustellen, ist die schwerste Aufgabe, die der Mensch sich setzen kann" (T. IV, 5669). Allerdings, wer vermöchte den Gedanken der Einheit und inneren Lebendigkeit der Welt wirklich zu fassen?

Wenn nun Hebbel auch darauf verzichtet, das Entstehen des Vielen aus dem Einen zu erklären, so glaubt er doch den Sinn und Zweck der Weltentfaltung deuten zu können. Wenn Gott und Universum identisch sind, so ist das Weltgeschehen zugleich ein Vorgang in Gott. Insofern aber die Einzelwesen, wie wir oben hörten, ihr Dasein nur durch Absonderung vom All, durch Abfall von Gott erhalten, kann Hebbel sie als „Schmerzen Gottes" bezeichnen. Er geht dabei von dem Gedanken aus, daß Schmerz da entsteht, wo ein Teil ein Sondergefühl auf Kosten des Gemeingefühls hat. Das einzelne Glied unseres Körpers, z. B. ein Finger, beginnt erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden, wenn es nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat (T. III, 4019a). „Wenn in uns das Einzelgefühl des Teils das Gemeingefühl des Organismus überragt, entsteht Schmerz. Könnten wir nicht in diesem Sinne Schmerzen Gottes sein?"

Das Urgeheimnis.

„Wie der Schmerz entsteht? Nicht anders, mein Freund, als das Leben:
Tut der Finger dir weh, schied er vom Leibe sich ab,
Und die Säfte beginnen, im Gliede gesondert zu kreisen;
Aber so ist auch der Mensch, fürcht' ich, ein Schmerz nur in Gott."
(W. VI, 376.)

In diesem Zusammenhange versteht man auch den seltsamen Ausspruch: „Die Welt: die große Wunde Gottes". Die „Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber" ruft eben im absoluten Wesen Schmerz hervor; denn sie ist „eine Aufhebung des Gleichgewichts und der Harmonie" (T. II, 2566). Gott leidet also unter der Welt; die Entstehung der Einzelwesen mit ihren Gegensätzen und Widersprüchen berührt unmittelbar sein eigenes Dasein. Gott- und Weltentwickelung sind danach ein und dasselbe, nur von zwei verschiedenen Seiten gesehen.

Die weitere Ausführung dieser Gedanken steht nun völlig unter dem Einflusse Schellings. Wir folgen dabei außer einigen gelegentlichen Äußerungen vor allem dem Gedicht: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter", das Hebbel im Jahre 1843 nach dem Tode seines Sohnes mit einem Trostbriefe an Elise sandte. So wenig diese seltsame metaphysische Dichtung ihrem eigentlichen Zwecke entsprochen haben mag, als Zeugnis für Hebbels damalige Weltanschauung dürfen wir sie benutzen, da der Dichter nach seiner eigenen Versicherung

Digitized by Google

in diesen Versen „seine tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge niederzulegen versuchte."

Schelling sagt in den „Weltaltern": „Wir werden uns nicht scheuen, auch das Urwesen, so wie es die Entwickelung mit sich bringt, im leidenden Zustande darzustellen. Leiden ist allgemein nicht nur in Ansehung des Menschen, auch in Ansehung des Schöpfers der Weg zur Herrlichkeit". So nimmt nun auch Hebbel an, daß die Weltwerdung für das absolute Wesen ein Leiden, aber zugleich notwendig sei, damit es aus einem Zustand dumpfer Unbewußtheit zum Selbstgenuß und zur Selbsterkenntnis gelange. Denn so wie der menschliche Geist, um zu sich selbst zu kommen, sich in eine unendlich große Zahl einzelner Gedanken und Vorstellungen zersplittern müsse, so könnte vielleicht auch Gott zu vollendetem Selbstbewußtsein nur dadurch kommen, daß sein einheitliches Wesen sich in die Mannigfaltigkeit der endlichen Geschöpfe umsetzte,

„So daß die Welt, trotz ihrer finstern Spuren,
Ihm Fackel war, sein Innres aufzuhellen . . .
(Das abgeschiedene Kind, W. VI, 294.)

Vielleicht auch sei die Zersplitterung nötig,

„um das Böse zu verzehren,
Das, wenn es sich in tausend Ungewittern
Entlud, vor seiner eignen Ohnmacht endlich
Erschrecken wird und still in sich zerzittern."

Hier haben wir demnach zwei metaphysische Deutungen des Individualisierungsvorganges: entweder hat er den Zweck, das absolute Wesen zu vollem Bewußtsein seiner selbst zu bringen, oder er ist nötig zur Selbstvernichtung des Bösen — das dann allerdings im Weltgrunde wenigstens dem Keime nach vorhanden gewesen sein muß. Es wäre müßig, hier weiter nach Hebbels Überzeugung forschen zu wollen, handelt es sich doch um nichts mehr als um bloße Ahnungen, die zumal in poetischer Form ausgesprochen sind. Darüber aber konnte bei Hebbel kein Zweifel herrschen, daß die unendliche Zahl der Einzelwesen notwendig sei, um die Welt nach allen Richtungen und Möglichkeiten zu erschöpfen. Nur in tausendfacher Strahlenbrechung kann das Licht des All-Einen zu voller Farbenentfaltung gelangen. So sind selbst die einseitigsten Bildungen notwendig, als schroffe Manifestationen der einen oder anderen Einzelkraft (W. XII, 33). Denn jede spiegelt das allgemeine Leben des Universums nach einer besonderen Seite wieder.

Wenn aber das absolute Wesen unter der Losreißung der Individuen, unter der Disharmonie leidet, so ist dasselbe auch bei den Einzelwesen selbst der Fall, sind sie doch wie Glieder, die vom lebendigen Organismus getrennt sind. Auch sie empfinden ihre Vereinzelung, da sie nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen haben. Unser eigenes Lebensgefühl ist daher im letzten Grunde ein Schmerzgefühl. Deshalb individualisiert auch der Schmerz den Menschen, während die Freude verallgemeinert (T. III, 4083). Damit aber der Mensch die Vereinzelung — man könnte sagen den Individualschmerz — empfinde, muß er ein noch tieferes Gefühl haben, das ihm den wahren Zusammenhang alles Seienden im Absoluten offenbart. Dieses ist das „Urgefühl des Daseins, höher als die Spaltung: Lieb' und Haß, ein solches, womit Gott die Welt umfaßt" (T. II, 2329). In Gott kann dieses Urgefühl als Liebe (im höchsten Sinne) bezeichnet werden. In den Einzelwesen aber ist der göttliche Hauch erkaltet, die Liebe erstarrt.

„Denn alles Leben ist gefror'ne Liebe,
Vereister Gotteshauch, in tausend Flocken
Erstickt, und Zacken, drin er starren bliebe,
Wenn nicht, obgleich die Wechselkräfte stocken,
Im Tiefsten ihn ein dunkler Drang erregte,
Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitern Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte,
Und nun, hinaus ins Unbegrenzte lauschend,
Dem Odemzug, durch den sich Gott die Wesen
Einst wieder mischt, in Ahnung sich berauschend,
Entgegenharrt mit Guten und mit Bösen . . .

Weil also ein dunkler Drang, ein Ewigkeits- und Unendlichkeitsgefühl im Menschen schlummert, so empfindet er das Schmerzvolle, das Disharmonische des endlichen Daseins. „Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schauder vor der Vereinzelung" (T. IV, 5307). Vorstellen kann freilich das Individuum das allgemeine Leben nicht, ebensowenig, wie man sich im Fieber vorstellen kann, daß man gesund war und es wieder sein wird (T. III, 4077). Denn dem menschlichen Denken haftet trotz alles Strebens nach dem Allgemeinen immer der Charakter des Individuellen an: eine intellektuelle Anschauung, wie Schelling sie annahm, leugnet Hebbel. Er bezeichnet es als den eigentlichen Fluch des Menschengeschlechts, „daß nur die wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen, und daß von

Digitized by Google

diesen wenigen wieder die meisten durch das hervorbrechende Gefühl über die Ufer und Grenzen des gegenwärtigen Daseins hinweggetrieben werden" (T. II, 2334) — d. h. glauben das Unendliche außerhalb der Welt suchen zu müssen. „Obgleich aber das Individuum nur als solches existiert, so hat es dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst loszureißen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewußtsein und zum Lebensgefühl" (T. I, 1510). Es muß, um mit Schelling zu sprechen, der Universalwille im Menschen den Individualwillen überwinden und ertöten. Jener dunkle Drang des Menschen nach höherem Dasein zeigt sich in der Sehnsucht nach einer Fortsetzung und Steigerung des Lebens nach dem Tode. „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypenglieder ein Einzeldasein zu führen" (T. III, 3736).

Schon im reinen und guten Menschen läßt die Natur „den allgemeinen Grund über die Besonderheiten, die auf ihm erwachsen, hervortreten und enthält sich des Individualisierens, soweit sie kann" (W. XII, 32). Aufgabe der Individualität aber ist das Endziel für jedes endliche Wesen; denn Individualität ist nicht Ziel, sondern Weg.

„O daß sich, die noch leben, hieran mahnten
Und so, durch eigne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbsterlösung bahnten!"

An die Läuterung und Selbsterlösung aller Einzelwesen ist auch die Welterlösung und Vollendung Gottes geknüpft.

„Denn, auf den letzten wie den ersten zählend
Kann Gott das Liebeswerk erst dann vollbringen,
Wenn dieser auch, sich mühsam aufwärts quälend,
Gekräftigt ist, mit uns emporzudringen.
So lange aber müssen wir's entbehren,
Und ob Äonen noch darob vergingen.
Auch wird uns erst der Übergang erklären,
Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern."

Dem irdischen Menschen also ist es versagt, das tiefste Geheimnis zu entschleiern, der vollendete erst wird es schauen dürfen. Für Gott aber handelt es sich darum, daß er am Ende der Entwickelung alle Wesen wieder in vollkommener Harmonie in sich vereinigt, um so erst die ganze Fülle seines Wesens zu besitzen[10].

Die hier dargestellten philosophischen Lehren stammen fast ausschließlich aus der früheren Zeit Hebbels. Man hat diese Periode, die bis in die ersten Jahre des Wiener Aufenthaltes reicht, die meta-

Digitized by Google

physische genannt und die Folgezeit als die empirische bezeichnet.[11] Tatsächlich nimmt unter dem Einflusse gesicherter äußerer Lebensverhältnisse in Wien das Interesse an rein metaphysischer Betrachtung in demselben Maße ab, wie das an der Wirklichkeit des Lebens zunimmt. Nur muß man nicht glauben, Hebbel habe später seine metaphysischen Überzeugungen aufgegeben, sie seien für ihn nun ein überwundener Standpunkt gewesen. Abgesehen von einzelnen verstiegenen Ideen, besonders jenen dichterisch gestalteten Phantasien über Gott- und Weltentwickelung, ist er ihnen treu geblieben. Das zeigen nicht nur gelegentliche spätere Hinweise auf seine früheren Ansichten, sondern vor allem die Tatsache, daß jene metaphysischen Überzeugungen die Grundlage bilden, auf der sich seine Auffassung von Natur- und Menschenleben aufbaut. —

III. Leib und Seele.

In der Phantasie des jugendlichen Hebbel erscheint der Körper nach der uralten Auffassung als ein Hindernis des geistigen Lebens, als Kerker der Seele. Die menschliche Seele steht in enger Beziehung zur idealen Welt, zu Gott, und erst wenn sie sich der Fesseln des Körpers entledigt, was teilweise schon im Schlafe, d. h. im Traumleben geschieht, dann erwacht ihr eigenes Wesen. Hier ist also eine scharfe Trennung zwischen Leib und Seele ausgesprochen, ein Gedanke, der zwar zunächst nur poetischen Ausdruck findet, aber trotz allem Schwanken nie ganz aus Hebbels Überlegungen ausgeschieden ist.

Durch einige Vorträge im Hamburger „Wissenschaftlichen Verein von 1817“, in den Hebbel mit 22 Jahren eintrat, scheinen seine Gedanken über das Problem von Leib und Seele in eine neue Richtung gelenkt zu sein. Denn nun betont er den engen Zusammenhang zwischen beiden. „Wenn Leib und Seele keinen gemeinsamen Punkt hätten, wovon sie ausgehen, wie könnten sie zusammen ausdauern? Anziehungskraft ist doch die allgemeinste Kraft der Welt“ (T. I, 83) — insofern sie sogar zwischen Körper und Geist besteht. Er bemerkt ferner die psychologische Tatsache, daß rein körperliche Verschiedenheiten auch im Geiste sich ausprägen: „Manche geistige Fähigkeiten des Mannes fehlen dem Weibe ganz und gar, bloß weil sie dem Körper fehlen, z. B. Mut, Tapferkeit“ (T. I, 76). Hier regte sich in Hebbels Geist der Widerspruch gegen jene volkstümliche Ansicht, die Körper und Geist in Deskartes' und Wolffs Sinn als ganz verschiedene Substanzen betrachtet, zwischen denen ein Band unmöglich sei. Nun wendet er sich auch gegen die früher von ihm

selbst vertretene Meinung, die Seele sei „nur durch Zufall in den unwirtlichen Körper verschlagen“, mit der Bemerkung, daß sie sich dann doch der rein geistigen Kraft, die sie als Gottheit allenthalben umgebe, mit viel größerer Gewalt zuwenden müsse als sie in Wirklichkeit tue. Dabei deutet er an, die Materie könnte die Seele vielleicht „erzeugen durch Begattung“, und nennt sie geradezu „das Sublimat einer materiellen Kraftmasse“ (T. I. 90).

Diese materialistische Auffassung, durch die er den Dualismus von Leib und Seele zu überwinden suchte, entsprang jedoch nur einer vorübergehenden Stimmung. Ähnliche Ausführungen kehren nicht wieder. Mit dem wachsenden Bewußtsein eigener geistiger Kraft entfaltet sich ihm immer deutlicher das stolze Gefühl der Selbständigkeit und Freiheit des Geistes. Er hatte an sich selbst erfahren, daß geistige Kraft über materielle Schranken siegen kann; und dies innere Erlebnis bestimmt von nun an seine Ansicht über Leib und Seele. Mit großer Schärfe wird ausgesprochen, daß das Erste, unmittelbar Gegebene der Geist sei, demgegenüber das Materielle nur abgeleitete Bedeutung habe. „Der Geist wird wohl die Materie los, aber nie die Materie den Geist“ (T. I. 1634) — d. h. unmittelbare Existenzwirklichkeit hat für uns nur der Geist. Ähnlich: „Vom Geiste zur Materie ist ein Schritt, von der Materie zum Geist aber ein Sprung“ (T. I, 1702d). Der letzte Satz enthält eine ausdrückliche Verurteilung des Materialismus. Der Gedanke ist das Erste, das Herrschende, er erfaßt das andersgeartete Sein, das wir materiell nennen, so daß es gewissermaßen als Stoff von ihm aufgenommen wird.

So scheint sich Hebbel entschieden zur spiritualistischen Hypothese zu bekennen, und der Dualismus wäre überwunden. Jedoch hat ihn das Problem nicht ruhen lassen. Als er sich 1842 — wahrscheinlich durch physiologische Studien angeregt — von neuem damit beschäftigte, war das metaphysische Interesse bei ihm im Abnehmen begriffen, und so kam es ihm nun weniger darauf an, den Dualismus durch eine metaphysische Hypothese zu widerlegen, als sich mit den Behauptungen der Materialisten auseinanderzusetzen. Sein Eifer treibt ihn dabei vielfach so weit, nun jede Verwandtschaft zwischen Leib und Seele zu leugnen. „Für die wirkliche spezifische Verschiedenheit von Geist und Materie kann man den nächsten und besten Grund aus dem Verhältnis des menschlichen Geistes zum Körper hernehmen. Wenn der Geist nur das Sublimat des Physischen wäre, so müßte dieses, als sein Urelement, ihm durchsichtig, durchschaubar und erkennbar sein, er müßte es im gesunden und

Digitized by Google

mehr noch im kranken Zustande begreifen, dies ist aber keineswegs der Fall. Geradesowenig als der Daumen von dem Gedanken weiß, der den Geist in Freude oder Kummer versetzt, ebensowenig weiß der Geist, wenn er nicht auf dem Wege der Erfahrung, den die Wissenschaft ihm anweist, ... dazu gelangt, von der Ursache des Juckens oder des Schmerzes im Daumen. Eine Mauer steht zwischen beiden" (T. II, 2453). D. h. wenn der Geist nur sehr verfeinerte Materie, Geist und Materie also im Grunde eine und dieselbe Substanz wären, so müßte der Geist doch mehr vom Körper und dessen Tätigkeiten wissen.

Überzeugender sind die Beweisgründe, die Hebbel aus der wesentlichen Verschiedenheit von körperlichem und geistigem Geschehen herleitet. „Im Gedanken fängt auf jeden Fall eine neue Welt an. Und selbst wenn das Reiben der einen Gehirnfaser an der anderen ihn erzeugte, so ist er doch etwas anderes als die Gehirnfaser und als der Gehirnfaserstoff" (T. II, 2557). Fast 20 Jahre später (1861) kommt er auf denselben Gedanken mit größerer Bestimmtheit zurück. „Wenn der Gedanke wirklich das Produkt der wägbaren und meßbaren Kräfte wäre, wie könnte dies Produkt über seine Faktoren hinausgehen? Er könnte diese multiplizieren und steigern, aber nicht verändern, er könnte sich immer nur auf die Materie zurückbeziehen, es könnte nur Anatomen und Nationalökonomen geben, aber kaum Physiologen und Mathematiker, gewiß aber keine Künstler und Philosophen, auch könnte der Mensch nicht träumen" (T. IV, 5920). Halten die letzten Bemerkungen auch einer schärferen Beurteilung nicht stand, so ist Hebbels Ansicht doch verständlich. Übrigens will er durch die Gegenüberstellung der Anatomen und Philosophen nur die niederen und höheren geistigen Tätigkeiten bezeichnen. Er hält es allenfalls für möglich, daß die einfachsten seelischen Vorgänge ganz an materielles Geschehen gebunden sind; in den höheren und schöpferischen Betätigungen äußert sich indessen eine solche Freiheit und Unabhängigkeit des Geistes, ja ein solcher Gegensatz zum rein Stofflichen, daß die Vorstellung, philosophische Systeme und Kunstwerke entständen durch Reibung von Gehirnfasern, geradezu abgeschmackt erscheint.

Die Überzeugung von der wesentlichen Verschiedenheit zwischen Leib und Seele ist bei Hebbel so stark, daß er selbst eine unmittelbare kausale Wechselwirkung zwischen beiden nicht zugeben mag. Er meint, körperlicher Schmerz werde nur im Körper, nicht in der Seele empfunden; der körperliche Zustand könne nicht unmittelbar Ursache eines entsprechenden geistigen Zustandes werden. Gemäß

Digitized by Google

seiner Grundanschauung besteht das Wesen des Schmerzes in der Absonderung des Einzelnen vom Ganzen. Im körperlichen Schmerz konzentriert sich demnach der Leib in sich und sondert sich von der Seele, mit der er doch zu einem einheitlichen Wesen verbunden ist. Diese Absonderung des Leibes — und nicht eigentlich der körperliche Zustand selbst — gibt sich in der Seele kund, und zwar als Hemmung, die allerdings ihrerseits auch den Charakter des Schmerzes annimmt. Hebbel nennt das die „Reziprozität des beiderseitigen Schmerzes". „Wenn die leiblichen Schmerzens- und Krankheitszustände steigen, so wird auch die Hemmung, also auch die Empfindung derselben und der reziproke Schmerz um so größer" (T. II, 2598). Es wirkt also nicht der bestimmte Zustand des Leibes auf die Seele, um hier einen entsprechenden bestimmten Zustand hervorzurufen, sondern der ganz allgemeine Zustand der Absonderung oder Zentralisation des Leibes erscheint in der Seele als Hemmung, da sich ihr Werkzeug, der Leib, ihr entzieht. Es würde nicht schwer sein, diese Hypothese, die Hebbel übrigens nicht weiter ausgeführt hat, zu widerlegen. Schon die Beschränkung auf schmerzliche Einwirkungen ist ein schwacher Punkt; denn scheint nicht die Freude, die nach Hebbel verallgemeinert, im Gegensatz zum Schmerz gerade einen Übergang vom Leib auf die Seele oder umgekehrt zu fordern? Der Fehler liegt hauptsächlich in einer falschen Auffassung des Begriffes „körperlicher Schmerz". Übrigens nähert sich Hebbel, wenn er eine eigentliche Wechselwirkung zwischen Körper und Geist leugnet, der Lehre des psychophysischen Parallelismus, an dessen Vorstellungsweise auch andere Tagebuchstellen erinnern. Man vergleiche nur das folgende. „Gedanken sind Körper der Geisteswelt, bestimmte Abgrenzungen des geistigen Lichtes, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen. Merkwürdige Übereinstimmung der äußeren und inneren Natur" (T. I, 86). Die Sinnlichkeit wird „Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" genannt (T. I, 907), wie denn Hebbel überhaupt dazu neigt, im Sinnlichen nur Symbole des geistigen Geschehens zu sehen.

Und hiermit wären wir doch wieder zu der Annahme geführt, daß der Geist das Wesentliche und Ursprüngliche der Materie gegenüber sei. In dieser Ansicht dürfen wir trotz der zeitweisen dualistischen Schwankungen Hebbels Grundüberzeugung erblicken und berufen uns dafür auf eine Äußerung des Dichters aus seiner reifsten Zeit. In jenem tiefsinnigen Brief an Uechtritz (vom 23. Mai 1857) bezeichnet er das Gewissen als letzte „unzerstörbare Burg des

Spiritualismus". „Denn das Gewissen steht mit den sämtlichen Zwecken, die sich auf dem Standpunkt des Materialismus für den Menschen ergeben, in schneidendem Widerspruch, und wenn man auch versuchen mag, ihm den Geschlechtserhaltungstrieb im Sinne eines Regulators oder Korrektivs des individuellen zugrunde zu legen, was gewiß früher oder später geschieht, falls es noch nicht geschehen sein sollte, so wird man es dadurch so wenig erklären als aufheben. Mit Recht betont Hebbel hier, daß eine genetische Erklärung des Gewissens oder dessen Zurückführung auf den Selbsterhaltungstrieb den tatsächlichen Bestand des Gewissens und seine Bedeutung als selbständiges geistiges und gesetzgebendes Prinzip gar nicht berührt. Selbst wenn das Gewissen ursprünglich auf einem solchen Triebe beruhte, so ist es doch in seiner Wirksamkeit etwas ganz anderes, dem Nützlichkeitsprinzip geradezu Entgegengesetztes. Hebbel kämpft gegen die so verbreitete Neigung, den Wert einer Sache oder einer Erscheinung herabzusetzen, wenn man Einsicht in ihre Herkunft oder Entstehung gewonnen hat, oder, wie es meist der Fall ist, nur gewonnen zu haben glaubt.

IV. Fortdauer der Seele.

Gedanken an den Tod suchen den Menschen oft gerade im jugendlichen Alter und zur Zeit der Entwickelung heim. Wir beobachten dies in auffallendster Weise bei Hebbel. In seinen Jugendgedichten wird der Tod immer wieder als die Vollendung des irdischen Daseins, als Erlösung von allem Trüben und Finsteren, besungen. Aber bald kommen die Zweifel, und zu einer Zeit, wo er über die wichtigsten Fragen der Weltanschauung zur Klarheit gelangt war, quält ihn die Unsicherheit über die letzten Dinge des menschlichen Lebens. Im Jahre 1836 spricht er in einem Briefe an Elise (29. November) von der „Wollust des Todes, die uns nur in unsern schönsten und in unsern bängsten Stunden beschleicht". Der plötzliche Tod der Mutter und der harte Verlust seines Freundes Rousseau mögen seine Gedanken noch mehr in diese Richtung gelenkt haben. Eine der ersten Aufzeichnungen im Tagebuch nach jenen Trauerbotschaften lautet: „Ich kann den Gedanken nicht los werden, daß ich sehr bald sterben werde" (1838, T. I, 1308). 1839 traf ihn dann eine schwere Krankheit, während der er sich dem Tode nahe glaubte und die Auflösung mit „unbegrenztem, zuversichtlichem Vertrauen" selbst zu erleben glaubte (T. IV, 5086). Bis etwa zum Jahre 1843, Hebbels dreißigstem Lebensjahre, finden sich im Tagebuche zahlreiche Stellen,

Digitized by Google

die sich mit der Frage nach dem Tode und dem Fortbestande der Seele beschäftigen, während sie nach dieser Zeit seltener werden, sagt HEBBEL doch selbst zwei Jahre vor seinem Hingange: „Je näher der Tod kommt, je weiter scheint sich der Gedanke an den Tod vom Menschen zu entfernen" (T. IV, 5878).

In der früheren Zeit ist der Dichter vom Fortleben der Seele überzeugt. So heißt es in den Aphorismen: „Aus dem Schoße der Nacht erhebt sich aufs neue die allbelebende Quelle des Lichtes, aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ein schöner Schmetterling hervor. Also wird sich aus dem Dunkel des Grabes das glänzende Licht schönerer Tage erheben" (W. IX, 5). Begeistert singt der Siebenundzwanzigjährige:

„Unsterblichkeit! O Lichtgedanke
Du hebst das Herz
Zum Himmel, daß es nimmer wanke
Im Erdenschmerz" (W. VII, 38).

Der Tod wird nicht gefürchtet, sondern als höchste sittliche Verklärung gepriesen, ein Gedanke, der übrigens auch später noch dichterisch verwandt wird. Daneben scheint HEBBEL auch eine vollkommene Selbsterkenntnis als Wirkung des Todes anzusehen. „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist" (T. II, 2887); er „stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen" (T. III, 3721). Diese idealistische Stimmung wird bald unterbrochen durch skeptische Überlegungen und für Augenblicke durch den düsteren Gedanken der Vernichtung und Verwesung. In einem Briefe an Elise (6. Februar 1845) heißt es: „Ach, meine Augen sind so schrecklich scharf, ich schaue durch die Erde hindurch, und ich sehe die Toten, wie sie verwesen; nun sehe ich die Blumen, die sie bedecken, nicht mehr". Aber solche Betrachtungen treten später mehr und mehr zurück.

In seinen Erörterungen über das Problem der „Unsterblichkeit" der Seele stellt sich HEBBEL auf den empirischen Standpunkt, indem er fragt, ob sich aus dem uns bekannten Wesen des menschlichen Geistes Momente ergeben, die für oder gegen die Fortdauer sprechen. Dabei klingt zunächst alles sehr skeptisch. Die „immerwährenden Modifikationen ohne Grund und Haltung", die wir in unserem Seelenleben wahrnehmen, können wenig Vertrauen auf „die Dauerhaftigkeit vulgo Unsterblichkeit unseres Wesens einflößen" (T. I, 68). Auch besitzen wir kein absolutes Gefühl für die Unsterblichkeit. Der bloße Wunsch aber, fortzudauern, beweist nichts; denn ihm liegt nicht ein instinktartiges Vorahnen von etwas ganz Neuem, Fremdartigem zu-

Digitized by Google

grunde, das sich aus unserer irdischen Lebenssphäre in keiner Weise erklären ließe und somit auch irdischer Erfahrung nicht entstammen könnte. Im Gegenteil, der Gedanke der Unsterblichkeit, so wie wir ihn fassen, enthält nichts als die unbestimmte Vorstellung einer Verlängerung unseres Daseins, von dessen besonderer Gestaltung oder selbst Möglichkeit wir nichts zu sagen wüßten (T. II, 2869). Diese Erwägungen Hebbels erinnern entfernt an den ontologischen Gottesbeweis: die bestimmte Vorstellung der Unsterblichkeit könnte nur einem Wesen innewohnen, das tatsächlich unsterblich wäre — leider aber fehlt dieser Vorstellung die nötige Bestimmtheit.

Besonders starke Zweifel steigen in Hebbel auf, wenn er die Möglichkeit der persönlichen Fortdauer ins Auge faßt. Daß das persönliche Bewußtsein aufgehoben werden kann, zeigt der Wahnsinn, und hierin sieht Hebbel „vielleicht den schärfsten Grund gegen die persönliche Fortdauer". Ferner: „Es ist doch immer in bezug auf die persönliche Fortdauer ein bedenkliches Zeichen, daß sich nie ein abgeschiedener Geist dem überlebenden befreundeten angezeigt hat. Der Geist, der so lange in einem Körper wirkte, hat die Fähigkeit, mit der Körperwelt in Verbindung zu treten, und diese Fähigkeit kann er, wenn er derselbe bleibt, nicht verlieren" (T. II, 2596). Durchaus ablehnend spricht sich Hebbel über die christliche Vorstellung von der Wiederauferstehung nach dem Tode aus: „. . . . jüngstes Gericht; denn unsinnig ist dies Zurückkriechen der Geister in ihre Staubkittel auf jeden Fall schon deswegen, weil die Leiber sich am Ende aller Tage nach tausendfachen Metamorphosen ärger ineinander genestelt haben müßten wie die Beine der Schildbürger (T. III, 3428). In dem Bestreben, sich das zukünftige Leben als eine Steigerung des gegenwärtigen Daseins vorzustellen, kommt Hebbel zu denselben Bedenken, denen das Volksbewußtsein in den Sagen von Ahasver, dem fliegenden Holländer und dem ewigen Juden Ausdruck verliehen hat. Nun ist ihm der poetische Gedanke der Vollendung im Tode ganz entschwunden: er stellt sich den Geist als noch weiter strebend vor. Da fürchtet er, „Langeweile oder Ekel müßte sich einstellen, selbst dann, wenn man eine beständige Steigerung des geistigen Vermögens, des Erkennens und Schaffens wahrnähme, indem der Rückblick auf die vielen überwundenen Standpunkte dem Geiste den errungenen letzten immer verleiden müßte, weil er ja wüßte, daß auch dort nur ein Ruhepunkt und nichts weiter erreicht sei, und weil die Möglichkeit der Steigerung ja an sich selbst die Möglichkeit eines dereinstigen Sichselbstgenügens ausschließt. Ohne Bewußtsein

dagegen läßt der Spaß sich fortsetzen“ (T. II, 2920). Vorstellungen, wie Hebbel sie hier niederlegt, um sie allerdings sogleich zu verwerfen, haben bekanntlich Nietzsche so stark beherrscht, daß er sie zu seiner Lehre von der ewigen Wiederkunft des Gleichen verdichtete. Um die Ähnlichkeit der Grundstimmung zu erkennen, vergleiche man mit Hebbels Worten die folgende oft angeführte Stelle aus der Fröhlichen Wissenschaft: „Wie wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: ‚Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und unzählige Male leben müssen, und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große muß dir wiederkommen und alles in derselben Reihe und Folge und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!‘ Würdest du dich nicht niederwerfen und mit Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redet?“ Der Unterschied zwischen beiden Denkern tritt hier deutlich zutage. Während Nietzsche sich rückhaltlos den Eingebungen einer unruhigen, quälenden Phantasie hingibt, sucht Hebbel ähnliche Stimmungen durch besonnenes Denken zu überwinden.

Der Gedanke eines unbewußten Fortlebens der Seele, den Hebbel am Schluß der oben angeführten Stelle andeutete, taucht auch später noch hier und da auf. „Man sollte sich die Toten immer lebendig denken, denn daß sie leben, daß die ewige Kraft, die das caput mortuum hinter sich zurückließ, augenblicklich wieder in die allgemeine Tätigkeit hineingezogen wird, ist ja selbst auf dem atheistischen Standpunkt nicht zu bezweifeln, wird es doch das caput mortuum selbst. Und da die Organe [nämlich die geistigen] dieselben bleiben müssen, so ist die Veränderung eigentlich keine, denn sie besteht allein darin, daß wir dasselbe auf andere Weise tun oder erleiden, und höchstens noch darin, daß dies deutlicher oder undeutlicher in unser Bewußtsein fällt“ (T. II, 3024). Noch klarer ist der Sinn in einer anderen Stelle ausgesprochen: „Wie die Erde den Leib, so verschluckt vielleicht eine alles umfließende geistige Materie den Geist (T. III, 3383), wobei unter geistiger Materie natürlich geistige Substanz zu verstehen ist. Die hier ausgesprochene Ansicht über das Schicksal der menschlichen Seele steht in Übereinstimmung mit Hebbels metaphysischen Anschauungen. In der Tat kann für einen Stand-

Digitized by Google

punkt, der Individualität nur für einen Weg, nicht aber für ein Ziel hält, die Vollendung des Einzelwesens nur seine unpersönliche Auflösung im All bedeuten. Der Mensch stammt wie jedes Wesen aus dem Urgrunde des Seins, macht getrennt von ihm seine individuelle, eigenartige Entwickelung durch und vereinigt sich schließlich wieder mit dem All-Einen, indem er so den Kreislauf seines Daseins vollendet.

Neben den genannten Äußerungen, die sich am besten der Weltanschauung Hebbels einfügen, finden sich andere, die im Gegensatz dazu die Neigung verraten, die persönliche Fortdauer in irgendeiner Form zu retten. Schon 1835, als Hebbel die Seele als Ausfluß und Sublimat des Körpers faßt, glaubt er, sie könnte, indem sie alles Leben des Körpers in sich konzentriert, „ihn zur ausgeglühten Muschel machen“ und dann „selbst als geistiges Ganzes fortbestehen“ (T. I, 90). Also trotz der materialistischen Auffassung will Hebbel nicht von der Fortdauer der Seele lassen. — In Erinnerung an sein verstorbenes Kind schreibt er: „Mein Max! Entweder bist du noch, und dann haben wir wie du die Qual hinter uns und die Freude vor uns. Oder — und dann muß ich Gott und alle Vernunft der Welt aufgeben, dann ist das All ein Wahnsinnstraum, und das Beste darin das Verkehrteste . . . . .“ (T. II, 2879). Diesen verzweiflungsvollen Schmerzensschrei preßte der Kummer um das dahingeschiedene Kind seinem Vaterherzen ab. Anderswo spricht er zuversichtlicher: „Werden wir uns wiedersehen? fragt man oft. Ich denke: nein, aber wir werden uns wieder fühlen, wir werden vielleicht so klar und deutlich wie jetzt durchs Auge die Gestalt, den äußeren Umriß, der den einzelnen von der Weltmasse trennt, durch ein anderes Organ das Wesen, den Kern des Seins erkennen und uns dessen vergewissern. So kommt in diesem Falle wie in manchem anderen der Zweifel an einer höchsten, notwendigen Wahrheit nur aus dem unvollkommenen Ausdruck her, durch den man sie umsonst zu bezeichnen sucht“ (T. II, 2230). Hier deutet Hebbel auf ein erhöhtes Dasein hin, in dem andere, edlere Kräfte die sinnlichen ersetzen. So nennt er auch unser zeitliches Dasein das „irdische Vorspiel des Lebens“, in dem „nicht einmal die sämtlichen in den Menschen versenkten Kräfte angeregt, geschweige bis zum letzten Punkt entwickelt werden“. „Unser Ahnen, Glauben, Vorempfinden usw. haben wir bis jetzt nur als den Beweis für die Existenz einer uns in ihrer Realität noch unerfaßbaren, außer uns vorhandenen Welt in Anwendung gebracht; mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge einer noch schlummernden in uns vorhandenen Welt“ (T. I, 659. — 1837).

Digitized by Google

Diese bedeutungsvollen Worte zeigen, wie tief HEBBEL im Alter von 24 Jahren in die Gründe menschlichen Geisteslebens zu dringen suchte. Jenes Ahnen und Glauben, das uns überzeugt, daß in den Dingen der Außenwelt ein tieferer Gehalt liegt, als die sinnliche Wahrnehmung uns mitteilt, deckt auch in der Seele eine in uns schlummernde, geheimnisvolle Welt auf, über die empirische Beobachtung und Reflexion uns nichts sagen. HEBBEL glaubte sogar einen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele darin zu finden, „daß der Mensch, jedes Zustandes fähig und zur Erweckung und Erprobung bedürftig, doch sein ganzes Leben lang in einen einzelnen, den eben bestehenden historischen, eingesperrt ist, ja, daß er in demselben schon empfangen und geboren wird, daß derselbe daher von vornherein in sein Fleisch und Blut eindringt“ (T. I, 1321). Ähnliche Gedanken sind oft ausgesprochen worden. Der Mensch steht eben ratlos vor der Unbegreiflichkeit, daß diese Einheit von geistigen Energien und Fähigkeiten, die wir Seele nennen, plötzlich zu nichts werden soll, daß der Faden einer hochgespannten Entwickelung jäh zerreißt und für das Individuum, das Träger dieser Entwickelung war, keine Spur zurückbleibt. Denn nur die Überzeugung von einem bewußten Fortleben, einer Erhaltung des Ich könnte gewisse Forderungen des Gemütes ganz befriedigen. HEBBEL rührt an eine der Wurzeln des Unsterblichkeitsglaubens, wenn er sagt: „Der Mensch kann eigentlich sein Ich aus der Welt gar nicht wegdenken. So fest er mit Welt und Leben verwebt ist, ebenso fest, glaubt er, seien Leben und Welt mit ihm verwebt“ (T. I, 731). Den schärfsten Ausdruck findet diese Gedankenrichtung in dem Satze: „Wenn der Mensch überhaupt dauert, so dauert er als Individuum, denn er ist geborener Mittelpunkt“ (T. II, 2332), d. h. er ist ein Element, von dem Wirkungen ausgehen und das Wirkungen empfängt, und insofern gehört selbständiges Dasein zu seinem Wesen.

Nach einer anderen Seite bewegen sich einige Ausführungen HEBBELS, in denen die Fortdauer von dem sittlichen Werte des Einzelnen abhängig gemacht wird. „Vielleicht ist das erste Leben ein Probierstein fürs zweite; was sich nicht goldhaltig genug zeigt, wird als Schlacke in die Grabhöhle geworfen, und nur das Gediegene dauert fort“ (T. I, 622). „Die Hoffnung der Menschheit auf ewige Fortdauer gründet sich hauptsächlich auf die Bedeutung, den unerschöpflichen Gehalt einzelner großer Menschen. Umgekehrt gibt es aber auch Menschen, deren Anspruch auf die Unsterblichkeit sich einzig und allein auf den Anspruch des ganzen Geschlechts gründet“ (T. I, 1108). Danach hat eigentlich nur derjenige Geist Anrecht auf

persönliche Fortdauer, der durch hohe Entwickelung seines inneren Gehaltes sie sich verdient hat. Ja, Hebbel deutet sogar wiederholt an, daß auf der höchsten Stufe sittlicher Vollkommenheit der Wunsch zu sterben genügen müßte, um in den Zustand der Seligkeit überzugehen. Andrerseits „wäre ein geistiger Zustand denkbar, wo der Mensch, indem er sich ganz und gar an den irdischen Kreis gewöhnt hat, in einen anderen nicht mehr eintreten könnte, und dies wäre, was Verdammnis heißen sollte" (T I, 368). Also der wertvolle Geist bleibt, der wertlose vergeht. Diese Ansicht Hebbels erinnert an Goethe Vorstellung, daß nicht jeder Mensch unsterblich sei, sondern daß er sich Unsterblichkeit durch eigenes Verdienst erringen müsse. Genauer ausgeführt sind diese Gedanken bei Lotze, der annimmt, nur derjenige Geist dauere fort, der durch vollkommene Ausbildung seiner Fähigkeiten und durch Überwindung der Sinnlichkeit allmählich eine solche Unabhängigkeit von der Welt der Materie erreicht habe, daß er auch ohne Körper bestehen könne.

Als eine Art Vermittelung zwischen der Annahme des Aufgehens der Seele im Weltgeist und dem Glauben an die persönliche Fortdauer erscheint die Lehre von der Seelenwanderung, die Hebbel besonders in den ersten Tagebüchern einigemal erwähnt. Er geht dabei von der Überlegung aus, ob denn unsere Seele, die in diesem Leben ganz an den Leib gebunden sei, überhaupt ohne körperliches Medium bestehen könne? „Das Ich gelangt nur durch den Leib zu einer Vorstellung seiner selbst, als eines von den Urkräften freigegebenen, selbständigen und eigentümlichen Wesens, und die kühne Ahnung eines noch immer fortbestehenden Verhältnisses zwischen dem Quell alles Seins und der abgerissenen Erscheinung des Menschen geht weit weniger aus Eigenschaften des Geistes als des Leibes hervor. Nun denke man sich den Tod: ein einziger Augenblick zerreißt alle diese Fäden und alles, was an sie geknüpft ist: das Auge erlischt, das Ohr wird verschlossen, der Leib sinkt abgenutzt ins Grab, und die Elemente teilen sich in ihn: indes soll das Ich, das nur durch den Leib ein Bild von sich, und nur durch die Sinne ein Bild von der Welt hatte, in neue Sphären, von denen es keine Vorstellung hat, zu neuer Tätigkeit, die es nicht begreift, eintreten: als eine reine Kraft kann es nur unter Verhältnissen und Beziehungen zu anderen Kräften, nur wenn es Widerstand findet, wirken: eine unvollkommene Maschine ist kein Hindernis, sondern ein Bedingnis geistiger Tätigkeit, es gibt keine Vermittlung zwischen Gott und den Menschen als das Fleisch: also ein

Digitized by Google

neues, dem alten, verlassenen analoges Medium ist nötig, und (hier kann man schaudern vor dem Augenblick des Übergangs) es entsteht jedenfalls ein leerer, wüster Zwischenraum, der kurz sein mag, der aber ein völliger Stillstand des Lebens, wahrer Tod, ist und eine zweite Geburt, mithin die Wiederholung des größten Wunders der Schöpfung notwendig macht" (T. I, 760. — 1837). Wenn Hebbel hier das Fleisch oder den Leib die einzige Vermittlung zwischen Gott und dem Menschen nennt, so ist unter Gott das wahre geistige Wesen der Welt zu verstehen, das der Mensch nur mit Hilfe der Sinne erfassen kann. Hebbel scheint sich nun in obigen Sätzen dafür zu entscheiden, daß der Geist ohne einen Körper seine Tätigkeit nicht ausüben kann, daß eine Schranke, ein „Hindernis" Bedingung seiner Wirksamkeit ist. Soll also eine Fortdauer der Seele nach dem Tode des Körpers angenommen werden, so muß die Seele notwendig in einen anderen Körper eingehen. Der Gedanke der Seelenwanderung, der auch Goethe nicht fremd war, klingt noch verschiedene Male an. Schon 1835 schreibt Hebbel: „Und wenn man denn auch die bewußte Unsterblichkeit aufgeben muß — ist es nicht gleichgültig, ob ich weiß, daß ich schon früher gelebt habe, wenn ich jetzt nur lebe?" (T. I, 32.) Scherzhaft bemerkt er: „Nach der Seelenwanderung ist es möglich, daß Plato jetzt wieder auf der Schulbank Prügel bekommt, weil er den Plato nicht versteht" (T. I, 255) und: „Ein Dieb könnte ehemals Herr der Sachen gewesen sein, die er jetzt stiehlt" (T. I, 33). Übrigens kommt Hebbel später auf dergleichen Vorstellungen nicht wieder zurück, und so ist die Seelenwanderung nur ein vorübergehender Gedanke, aber keine feste Überzeugung seiner Weltanschauung.

Als notwendige Voraussetzung für die Fortdauer der Seele scheint Hebbel die Präexistenz zu betrachten. Er fragt: „Schließt der Begriff Unsterblichkeit den Begriff Ewigkeit ein? Ist jener ohne diesen denkbar?" (T. I, 495) und antwortet später darauf: „Bei der Frage über die Unsterblichkeit der Seele hängt alles davon ab, ob man behaupten darf, daß sie immer war, denn nur wenn sie immer war, wird sie immer sein, hat sie aber einen Anfang genommen, so muß sie auch ein Ende nehmen." Der Gedanke an ein Vorleben der Seele ist auch in dem Gedicht „Das schlummernde Kind" (W. VI, 274) aus dem Jahre 1835 berührt:

„Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
Noch ist kein Glück, was du empfingst;

Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?“

Aber auch hier tauchen die Zweifel auf: die Seele entwickelt sich doch erst während des Lebens; sie hat weder von einem Dasein vor der Geburt noch von einer ursprünglichen Verbindung mit Gott und Natur eine Ahnung; es „reichen ihre Fühlfäden nicht über den Tod hinaus, und Geburt und Tod selbst entziehen sich ihr wie Zustände, die ihr nicht mehr allein gehören. War sie aber desungeachtet immer, wie fällt dann das christliche Dogma, als ob ihre ganze geistige Existenz in Ewigkeit von dem kleinen Erdendasein abhängig sei, in nichts zusammen“ (T. II, 2576).

So scheint hier das Ringen nach Wahrheit im Zweifel zu enden. Wie schon erwähnt, hat Hebbel diese Fragen in späterer Zeit nur noch selten berührt. Der gereifte Mann mochte der Ansicht Goethes sein, der zu Eckermann in Beziehung auf die Unsterblichkeit der Seele sagte: „Solche unbegreifliche Dinge liegen zu fern, um Gegenstand täglicher Betrachtung und gedankenzerstörender Spekulation zu sein.“ In welcher Richtung sich Hebbels Gedanken später bewegten, sagt uns eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1848 über Feuerbach: „In Hamburg hatte ich sein Wesen des Christentums in Händen, blätterte aber nur darin. Die Gründe, worauf der Glaube an Gott und Unsterblichkeit sich bis jetzt stützte, widerlegt er vollkommen, das ist wahr. Ob es aber, was wenigstens die Unsterblichkeit betrifft, nicht noch andere gibt? Ich denke manches, was ich nicht aufschreiben mag. In den Lebensgesetzen gibt es etwas Mystisches; in den Denkgesetzen nicht auch?“ (T. III. 4453.) So scheint zuletzt doch der Glaube über die Zweifel des Verstandes zu siegen.

V. Die Sprache.

Die Sprache faßt Hebbel als die unmittelbarste Verkörperung des Geistes auf. Mit „dieser dunkelsten und wichtigsten aller Materien“ hat sich der Dichter nach eigenem Zeugnis lange und eingehend beschäftigt, und er glaubte später in seinen Epigrammen und Sonetten über „dieses höchste Wunder des Geistes nicht bloß die neuesten, sondern zugleich auch die letzten und tiefsten Ideen ausgesprochen zu haben“ (Brief an Elise, 29. Mai 1845).

Schon in früher Jugend hatte er die Macht der Worte empfunden. Das Wort Rippe flößte ihm einen solchen Abscheu ein, daß er es sogar aus seinem Katechismus tilgte. Seine späteren Ansichten über

die Sprache gingen von der Beobachtung aus, daß zwischen Denken und Sprechen eine innige Beziehung bestehe. „Ich glaube an mir selbst erfahren zu haben, daß der Mensch nicht allein, wie oft bemerkt ist, in Worten denkt, sondern daß er alles, was er denkt, in Gedanken zugleich spricht, und eben weil er nicht zwei Gedanken zugleich aussprechen kann, kann er sie auch nicht zugleich ihrem ganzen Umriß und Inhalt nach — als Skizze geht's zur Not, doch auch schwer — festhalten" (T. I, 652). Hebbel vertritt also die Ansicht, daß sich das Denken erst an der Sprache entwickelt hat, und sucht in der engen Beziehung beider Tätigkeiten eine Ursache für die sog. Enge des Bewußtseins. Wenn nun das einzelne Wort der Wiederklang eines Gedankens ist, so ist die Sprache als Ganzes „das Medium, wodurch das Innere anschaulich gemacht wird, der vollständige Ausdruck des geistigen Gehalts der verschiedenen Geschlechter" (T. II, 2130). Ist die Sprache so die erste und unmittelbarste Offenbarung des Geistes, so spricht sie ihn doch nur in mehr oder weniger unvollkommener Weise aus; denn sie zerlegt die Einheit des Gedankens in die Vielheit der Worte. Hier ergab sich nun für Hebbel die Möglichkeit, das Problem der Sprache seiner Weltanschauung einzuordnen; insbesondere fand er den Angelpunkt seines gesamten Denkens, das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen, auch hier wieder. „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit" (T. II, 2911). Ähnlich heißt es später: „Das Geheimnis der Geheimnisse ist und bleibt doch die Sprache: sie ist das im Individuum, was der Individualitätstrieb und die Individualisierungsnotwendigkeit im Universum ist" (T. II, 3266). Danach individualisiert sich also der einzelne Geist durch die Sprache (d. h. das Denken) noch weiter. Indem aber der Geist zur Sprache wird, materialisiert er sich gewissermaßen. Die Sprache ist „die sinnliche Erscheinung des Geistes", und das Sinnliche dieser Erscheinung liegt in der Gedankenabbildung durch das Spiel mannigfaltiger Laute", „in der Fixierung des geistigen Sichselbstentbindens durch ein körperliches Medium" (T. III, 3665). Dadurch berührt sich die Sprache mit der Kunst, und so sagt Hebbel auch, daß sie „das erste Produkt des großen poetischen Prozesses ist, der alle Elemente der Welt in sich aufnimmt, um sie zu steigern und zu verklären; sie selbst ist ein Gedicht und schwebt wie ein solches auf wunderbare Weise zwischen Willkür und Gesetz in der Mitte" (W. X, 199).

Wir sehen hier in kurzen Zügen die Entwickelung von Hebbels Sprachphilosophie vor uns. Hebbel geht von psychologischen Beobachtungen an sich selbst aus und entdeckt die Abhängigkeit unseres Denkens von der Sprache. Er erkennt sodann, daß die Sprache der notwendige Ausdruck des Geistes ist. In diesen Ansichten wird er nun durch die Lektüre von Hamanns Briefwechsel mit Herder, den er Ende 1837 und Herbst 1842 las, bestärkt und neu angeregt. Denn für Hamann ist die Sprache ein Symbol, in dem der Geist sich offenbart.[12] Aber Hebbel geht über die verworrenen mystischen Vorstellungen des Magus von Norden weit hinaus. Nicht ein bloßes Symbol, ein Schattenbild des Gedankens ist ihm das Wort, sondern eine wirkliche Verkörperung: Der Gedanke ist nur dadurch möglich, daß er zum Wort wird. Es besteht also bei Hebbel eine viel innigere Beziehung zwischen Sprache und Geist als bei Hamann, und dies rührt daher, daß Hebbel die Sprache nicht wie Hamann als eine Schöpfung Gottes, sondern als eine Schöpfung oder Entfaltung des Geistes ansieht, indem er so den Entwickelungsgedanken andeutet. Hebbel ging nämlich, wie gezeigt, von der psychologischen Betrachtungsweise zur metaphysischen über. Er sah in der Entstehung der Sprache einen Vorgang, welcher der Entstehung des Individuums aus dem Einen, Absoluten analog ist. Wie das Absolute nur dadurch zum vollen Bewußtsein seines eigenen Wesens gelangt, daß es die Vielheit der Individuen aus sich hervorgehen läßt, so kann auch der Geist bzw. der einheitliche Gedanke nur in einer Vielheit von Wortvorstellungen zur Entfaltung kommen. Psychologisch betrachtet spricht sich hier der notwendig diskursive Charakter des Denkens aus. — Wie auf andern Gebieten so bleibt Hebbel auch hier nicht in der Metaphysik stecken, sondern wendet sich bald dem Verhältnis von Sprache und Poesie zu und kommt so zu seiner endgültigen und höchst bedeutungsvollen Ansicht, daß die Sprache eine primitive Kunstschöpfung ist.[13] Auf dieses Ziel richten sich alle weiteren Erwägungen über das Wesen der Sprache.

Hebbel hatte die Sprache in die Mitte zwischen den abstrakten Geist und die konkrete Wirklichkeit gestellt und an beiden teilnehmen lassen. Insofern sich in ihr der Geist offenbart, ist sie selbst geistiger Natur, drückt das Allgemeine, Notwendige aus, ist Gesetz; insofern sie jedoch eine Verkörperung des Geistes durch das Mittel der Laute ist, hat sie den Charakter des Sinnlichen, Einzelnen, Zufälligen, und in dieser Hinsicht ist sie Ergebnis der Willkür. Die Sprache, die der Mensch vorfindet als das Mittel dem Gedanken Aus-

druck zu verleihen, ist etwas Allgemeines; bedient sich der Einzelne dieses Mittels, so prägt er ihm den individuellen Stempel auf, der notwendig mit dem sinnlichen Laute verknüpft ist. „An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist, und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken bedient, ineinander wirken und, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört. Der allgemeine Geist und der individuelle stehen sich in diesem Prozeß wie Zeichner und Kolorist gegenüber; der eine zieht die Linien, hält sich deshalb streng in der Sphäre des Fundamentalen und trennt, um dies zu können, alles Begleitende aufs schärfste vom Wesentlichen; der andere gibt die Farben und sieht sich hierin eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt. Die Sprache erscheint hierbei als fest und flüssig zugleich . . . . ." (W. XI, 66). Fest ist sie, insofern in ihr gewisse Uranschauungen und Erfahrungen als Kategorien niedergelegt sind, deren Kreis nicht überschritten werden kann. Andererseits aber gestattet sie innerhalb dieses Kreises freie Bewegung, größere Vertiefung und mannigfaltige Verknüpfung.

Die Sprache drängt also gewissermaßen das Denken in bestimmte Richtungen. Dies hat seinen tiefsten Grund darin, daß sie nur ein unvollkommener Ausdruck des Geistes ist. Hebbel bezeichnet sie als eine notwendige Anschauungsform des menschlichen Geistes, wie Raum und Zeit, „die uns die unserer Fassungskraft fort und fort sich entziehenden Objekte dadurch näher bringt, daß sie sie bricht und zerbricht" (T. III, 3915). Die Sprache sucht alles zu individualisieren, gelangt aber damit nicht zum Ziel. So scheint sie sich in vielen Fällen damit begnügt zu haben, nur der rechten, positiven Seite der Dinge eine Bezeichnung zu geben und die negative, linke mit einer bloßen Verneinungspartikel abzufertigen. Sie hat ein eigenes Wort für Glück; das Gegenteil aber nennt sie Unglück (T. II, 3246). Und wenn Individualisierung das Ziel der Sprache ist, warum bildet sie dann nicht noch jetzt ursprünglich neue Wörter „für Dinge, die nur aus dem Geist und dem Gemüt kommen?" Ist etwa alles Denk- und Erlebbare schon zu Worten gekommen, oder hat die Sprache willkürlich Stillstand gemacht? (T. II, 2127). Auch sind die Bezeichungen durchaus zufällig und geben keine wesentliche Seite des

Dinges wieder. So begräbt das Wort oft das Ding und bezeichnet es nur obenhin (T. I, 1355); „das Wort ist ein Denkstein, nicht dessen, was die Menschheit Jahrtausende hindurch bei gewissen Gegenständen gedacht hat, sondern nur dessen, daß sie dabei gedacht hat" (T. I, 702). Später hat Hebbel im Gegensatz zu dieser Ansicht eingesehen, daß die Wörter doch ein Licht auf die Vorstellungskreise früherer Geschlechter werfen. „Es ist äußerst charakteristisch für die Völker, auf welche Eigenschaften der Dinge sie das meiste Gewicht legen, und das erfährt man aus ihren Sprachen, denn die im Wort niedergelegte Bezeichnung jedes Dinges wurzelt eben in der Eigenschaft, die ihnen am meisten imponiert hat" (T. IV, 5652).

Da also jede Bezeichnung eines Dinges einseitig und unvollkommen ist, so ist auch jedes Wort als Gedanke gefaßt gewissermaßen nur ein „unorganisiertes Element". Es stellt zwar ursprünglich einen bestimmten Gedanken dar; aber dieser Gedanke deckt sich nur mit einer Seite im Wesen des Dinges; es ist nur ein Merkzeichen, eine Etikette, durch die man das Ding jederzeit wiedererkennen und von andern unterscheiden kann. Hebbel bemerkt, daß „alle Taufen der Sprache Nottaufen sind" (T. IV, 5952), geht aber — auch im Widerspruch mit seiner eben erwähnten Äußerung — zu weit, wenn er hinzufügt, jedes Objekt komme zu seinem Namen wie der Mensch zu seinem Adolph, Friedrich oder Christoph. Denn die Wörter haben doch irgendeine, wenn auch nebensächliche Beziehung zum Gegenstande, sei es, daß sie auf einen Gefühlslaut zurückgehen oder spätere bildliche Übertragungen sind. Durch den Gebrauch wird allerdings der ursprüngliche Sinn ganz verdunkelt, und Hebbel sagt mit Recht, daß erst, wenn die Worte miteinander in Verbindung treten, sich in ihnen wirklich geistiger Gehalt offenbart. Wie Quecksilberkügelchen rinnen die Worte bei der Berührung ineinander (W. XII, 26). Sie werden nicht nur wie Karten gemischt, sondern durch ihre Verbindung zu Sätzen gibt ihnen der Geist ein individuelles, neues Gepräge. „Der platte Kopf ist daher nur dann gegen den Unsinn gesichert, wenn er sich begnügt, das Wörterbuch zu rezitieren, aber nicht mehr ganz, wenn er z. B. den Worten Gehen, Tanzen usw. ein unschuldiges Ich oder Du vorzusetzen wagt. . . . Der tiefsinnige Geist im Gegenteil ist eben der zweite Faktor, auf den die Sprache rechnete, als sie nur einer von den vier Würfelseiten der Wörter ein Merkzeichen, damit die Verwechselung unmöglich sei, aufprägte und die übrigen drei weiß ließ, er gibt dem unorganisierten Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt"

(T. III, 3319). Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint demnach die Sprache als eine Verknüpfung der Wörter zu geistvollen Einheiten, die vom Prinzip der Freiheit bestimmt ist. Und von dieser ihrer geistigen Freiheit hängt die Vollkommenheit einer Sprache ab, nicht vom sinnlichen Wohlklang, der durch natürliche, z. B. klimatische Voraussetzungen bedingt ist. „Eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichtsdestoweniger geistlos und unpoetisch sein; ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen". Der Wert einer Sprache beruht ausschließlich auf „dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet." Es kommt aber darauf an, „daß der Geist in der Sprache möglichst vollkommen zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten durchsichtigen Leib erhalte" (W. XI, 67).

„Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Gestalt, als Denken und Dichten hervor" (W. XI, 67), und zwar war beides zuerst und in hervorragendster Weise bei der Bildung der Sprache tätig. Denn die erste Benennung der Gegenstände war eine primitive dichterische Tätigkeit: ein großer Teil der Worte sind ursprüngliche Metaphern. So sagt Hebbel mit Recht, daß die Sprache nicht ein Erzeugnis des logischen, sondern auch des poetischen Geistes sei; wenn sie rein logisch sei, so könne es nur eine geben, wie es nur eine Mathematik, Astronomie usw. gebe (T. IV, 5634, 5830). Die logische Seite der Sprache zeigt sich in der schon erwähnten Offenbarung des Geistes. Nun sind beide Faktoren, der logische und der poetische, in der Sprache immer zusammen tätig; doch können sie gesondert werden, und solche Sonderung ist sowohl für den Dichter wie für den Denker notwendig, damit sie sich gründlich in den Besitz der Sprache setzen und sich ihrer Kraft versichern. Indessen werden sie oft zur Unzeit voneinander getrennt; ja selbst bei dem Vorgange der Sprachbildung hat, wie wir sehen, der dichtende Faktor seine Tätigkeit zu früh eingestellt, z. B. da, „wo die gespenstisch abstrakte Vorsilbe un sich aufdrängt" (W. XI, 67 f.).

In der Entwickelung der Sprache erkennt Hebbel sein Gesetz der Individualisierung wieder. Die Sprachbildung nennt er einen Lebensprozeß, in dem sich das Mysterium der Schöpfung wiederholt; denn auch bei der Sprache beruht alles auf Freiheit und Notwendigkeit zugleich (W. XII, 26). Sehr richtig bemerkt er, daß

Digitized by Google

der Empfindungslaut die Wurzel aller Sprache sei und daß der Mensch ihn mit dem Tiere gemein habe. Solche Laute, die der primitive Mensch beim Anblick irgendeines eindrucksvollen Gegenstandes hervorstieß, hatten natürlich etwas ganz Individuelles. Hebbel nennt daher die „ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche" Individualsprache. In demselben Maße wie der ursprüngliche Gefühlslaut zum Sprachlaut, d. h. zum Verständigungsmittel zwischen einer größeren Gruppe von Menschen wird, wird die Sprache allgemeiner und streift das individuelle Beiwerk ab. Es entwickelt sich so die Familien-, Provinzial- und Nationalsprache. Wenn die Welt als Idee in die unendliche Vielheit einzelner Erscheinungen zerfallen muß, um ihren ganzen inneren Reichtum zu entfalten, so muß ebenso auch der Geist in seiner Verkörperung, der Sprache, sich in unendlich vielen Formen, d. h. Wortvorstellungen, brechen. Daher sind die Nationalsprachen mit ihren zahllosen und feinen Schattierungen und Ausdrucksweisen eine notwendige Folge „des den ganzen Schöpfungsprozeß beherrschenden Individualisierungsgesetzes", und die verschiedenen Idiome ergänzen sich gegenseitig in der Weise, daß das eine immer die Lücken eines anderen deckt. Aber auch hier muß die Individuation schließlich in der Einheit aufgehoben werden, und so gelangt Hebbel folgerichtig zu dem Gedanken einer Universalsprache, zu der sich alle Nationalsprachen vereinigen. „Es handelt sich hierbei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehenden, sondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an sie angeknüpften Gelüstes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußeren Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt sich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geistes begründeten Bedürfnisses, in jedem Kreise und also auch in dem der Sprache von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu den höheren und zum höchsten, sie alle in sich aufnehmenden vorzudringen" (W. XI, 68). Man sieht, wie der Entwickelungsgedanke überall Hebbels Ansichten beherrscht. Was übrigens die Möglichkeit einer solchen Universalsprache angeht, so entzieht sich diese Frage jeder begründeten Erörterung. Nur soviel läßt sich sagen, daß nach dem bisherigen Entwickelungsgang ein Aufgehen mehrerer Nationalsprachen in einer Mischsprache nicht anzunehmen ist. Wohl aber hat wiederholt eine Sprache, z. B. in der neueren Zeit die englische, eine solche Verbreitungskraft gezeigt, daß durch sie andere Nationalsprachen verdrängt worden sind, so daß auf solchem Wege eine Sprache zu einer Art Universalsprache werden könnte. Jedoch

Digitized by Google

treten hierbei die sprachlichen Verhältnisse gegen die politischen ganz zurück.

Wie dem auch sei: dem Grundgedanken Hebbels, daß die Sprache den Menschen zum klaren Bewußtsein seiner selbst als eines Einzelwesens bringt und zugleich auch wieder die Individuen miteinander verknüpft, wird man Berechtigung zuerkennen. Hebbel sagt: „Durch die Sprache sucht der Mensch sich selbst von der Welt zu unterscheiden, mehr noch als die Welt von sich“ (T. III, 4093). Die einigende Macht der Sprache aber behandelt er poetisch in dem Sonett „Die Sprache“, wo es heißt:

„Als höchstes Wunder, das der Geist vollbrachte,
Preis' ich die Sprache, die er, sonst verloren
In tiefste Einsamkeit, aus sich geboren,
Weil sie allein die andern möglich machte.

Ja, wenn ich sie in Grund und Zweck betrachte,
So hat nur sie den schweren Fluch beschworen,
Dem er, zum dumpfen Einzelsein erkoren,
Erlegen wäre, eh' er noch erwachte.

Denn ist das unerforschte Eins und Alles
In nie begriffnem Selbstzersplittrungsdrange
Zu einer Welt von Punkten gleich zerstoben:

So wird durch sie, die jedes Wesen-Balles
Geheimstes Sein erscheinen läßt im Klange,
Die Trennung völlig wieder aufgehoben.“
(W. VI, 323.)

Dem Fortschritt von der Individual- zur Universalsprache würde es entsprechen, wenn die Sprachen in demselben Maße, wie sie allgemeiner werden, auch den Geist vollkommener verkörpern. Durchweg wird man das auch zugeben, aber im Gegensatz zu Hebbel die Ursache davon in der wachsenden Individualisierungsfähigkeit der modernen analytischen Sprachen erblicken.

Über den Charakter der einzelnen Idiome hat sich Hebbel seltener geäußert. Nur zu Anfang des Münchener Tagebuchs findet sich eine längere Erörterung über die Entwickelung und das Wesen der wichtigsten Sprachen, die übrigens mit Hebbels späteren Ansichten in Widerspruch steht. Er führt nämlich hier aus, daß das Band zwischen Geist und Sprache im Laufe der Zeit immer loser geworden sei. „Der Geist steht zu den Sprachen, wie der Mann zu den Weibern. Ach, auch er war einst ein Jüngling, und da hatte er eine schöne Liebe; sein Mädchen verstand ihn, verstand ihn so ganz wie er sich selbst

Digitized by Google

verstand, jedes seiner Gefühle, jeder seiner Gedanken klang aus ihrer Brust reicher und göttlicher wieder; ihr Wesen war das harmonische Echo des seinigen. Das war die griechische Sprache; das himmlische Band, welches beide miteinander verknüpfte, ist längst gelöst, aber wenn ihm jetzt, im hohen Alter, noch einmal eine selige Stunde kommt, so beklagt er es noch immer, daß er sie nicht mehr mit seiner Geliebten teilen darf. Latein war seine Haushälterin, eine zähe, sparsame Wirtschafterin, die in Kisten und Kasten seine Schätze aufhäufte, aber ihm jede Ausgabe erschwerte. Französisch ist sein Kammermädchen, er schäkert mit ihr wie alte Herren nach Tisch zu tun pflegen, aber nie darf sie ihm sich nähern, wenn er denkt, nie wenn er empfindet oder betet" (T. I, 376). Der Charakter der drei Sprachen, von denen Hebbel übrigens das Griechische nicht kannte, ist damit gut gekennzeichnet. Das Deutsche wird im weiteren Verlauf der obigen Stelle als die Hausfrau, und damit offenbar als praktisch, nüchtern und prosaisch bezeichnet. Das ist wohl zum Teil dem Gleichnis zuliebe gesagt. Wenigstens hat Hebbel es später den ersten Vorzug der deutschen Sprache genannt, daß sie den Gedanken in all seinen Gliederungen vollständiger ausdrücken könne als irgendeine andere unter den neueren (T. III, 3348), wodurch ihr doch eine besonders innige Beziehung zum Geiste zugestanden wird. Der sinnliche Wohlklang, der die italienische Sprache in so hohem Maße auszeichne, fehle ihr allerdings, und auch unter der Hand des Meisters könne sie nicht zu Musik werden.

„Schön erscheint sie mir nicht, die deutsche Sprache, doch schön ist
Auch die französische nicht, nur die italische klingt.
Aber ich finde sie reich, wie irgendeine der Völker,
Finde den köstlichsten Schatz treffender Wörter gehäuft,
Finde unendliche Freiheit, sie so und anders zu stellen,
Bis der Gedanke die Form, bis er die Färbung erlangt,
Bis er sich leicht verwebt mit fremden Gedanken, und dennoch
Das Gepräge des Ichs, dem er entsprang, nicht verliert."

(W. VI, 346.)

VI. Die Natur.

Die eigenartige Natur Dithmarschens, in der Hebbel seine Jugend verbrachte, scheint auf das Gemüt des Kindes und Jünglings keinen fruchtbringenden Einfluß ausgeübt zu haben. Die ernste Gleichförmigkeit der Landschaft wirkte auf ihn niederdrückend; in ihr sah er nur eine Fessel, die seinen geistigen Aufschwung hemmte. Auch hatte der junge Dichter in der Zeit seiner ersten Entwickelung allzuviel

Digitized by Google

mit sich selbst zu schaffen, um für den stillen Zauber des Naturlebens empfänglich zu sein. Sein ganzes Denken zog sich bald auf einen Punkt zusammen, auf den Menschen. „Ich erfuhr von der Nachtigall selten oder nie etwas Neues, denn daß der Frühling wieder da ist, das weiß ich auch ohne sie, aber ich erfuhr noch immer etwas von einem Narren, der mir in den Weg kam," so bestimmt Hebbel noch 1847 seinen Standpunkt (T. III, 4223). Und ähnlich heißt es einige Jahre später: „Man sieht die Natur eigentlich nur so lange, als man den Menschen noch nicht sieht; er drängt sie augenblicklich in den Hintergrund, sobald er hervortritt" (W. X, 176). Hebbel ist sich auch klar darüber, weshalb er der Natur so kühl gegenübersteht: sie ist ihm nicht reich genug, da er von Jugend auf nicht in und mit ihr gelebt hat. Sie spricht nicht zu ihm und offenbart ihm nicht ihre Geheimnisse. So muß er denn, wenn er als Dichter ein Verhältnis zu ihr gewinnen will, sein eigenes Denken und Fühlen bewußt in sie hineinlegen. Betrachtet man Hebbels Naturdichtung, so findet man, daß der Dichter sich selten einer reinen Naturstimmung hingibt; seine Seele vermag nicht wie die Goethes in dem milden Zauber einer unpersönlichen Natur aufzugehen. Es fehlt seinen lyrischen Gedichten die „süße Unmittelbarkeit", die er selbst an Goethe bewundert. Wo trifft man bei Hebbel jene still beglückende Zwiesprache mit der Natur, aus der Goethe in jeder Lebenslage Erfrischung und Kräftigung schöpfte?

Viel bewußter als Goethe sucht daher Hebbel überall das Naturgeschehen als Hindeutung auf Menschengeschick oder als Ausfluß tiefer, geheimnisvoller Kräfte zu fassen. Nun wird allerdings jeder Dichter, falls er nicht bei der bloßen Beschreibung stehen bleibt, die Natur in innere Beziehung zum Menschen setzen; er wird sein eigenes Innenleben in der Natur wiederfinden und das äußere Geschehen als Symbol für menschliche Stimmungen und Erlebnisse auffassen. Hebbel geht hierin aber weiter als die meisten anderen Dichter. Das Naturleben der Pflanzen und Tiere verschwindet fast ganz vor seinem Blick; die bunte Mannigfaltigkeit und sinnliche Schönheit sagt ihm zu wenig. Er sucht einen tieferen Sinn, oder vielmehr er legt ihn hinein. Wenn Hebbel von Natur spricht, so denkt er bei diesem Worte wohl vor allem an die schöpferische Kraft, die sich in den Naturerzeugnissen ebenso äußert wie im Menschen. In dem schon erwähnten Gedicht „Proteus" werden alle Erscheinungen der Natur, Wolken, Stürme, Blitz, Regen, Blumen und Tiere als Ausfluß einer Naturkraft gedeutet. Während in Goethes Lyrik der pantheistische

Geist der Natur nur leise durchklingt, sucht Hebbel absichtlich den metaphysischen Gehalt auf, ja er zerrt ihn oft gewaltsam an die Oberfläche. In Augenblicken glücklichster dichterischer Eingebung verschmilzt auch bei ihm äußerer Vorgang und innerer Gehalt zu wunderbarer Einheit, wie etwa in dem Gedichte „Der Herbsttag". Häufig dagegen ist die sinnliche Handlung allzu absichtsvoll zur Veranschaulichung eines abstrakten Ideengehaltes erfunden. Indes bleibt Hebbel nicht einmal bei einer allgemein-symbolischen Bedeutung stehen, sondern unterlegt den Naturwesen und -vorgängen sogar einen ethischen Sinn, und zwar in der Weise, daß manche Naturerzeugnisse wie Rosen und Vögel, die in seiner Phantasie eine besondere Rolle spielen, nicht nur als Symbole, sondern als selbst sittlich, d. h. auf der Stufenleiter der Entwickelung besonders hochstehende Produkte der Natur angesehen worden.[14] Wir haben es also mit einer subjektiven Einfühlung der stärksten Art zu tun: statt sich in die Natur zu vertiefen, vertieft Hebbel die Natur, und Tiere und Pflanzen werden ihm erst dadurch poetisch, daß er ihnen sittliche Kräfte verleiht.

In Heidelberg geht ihm allerdings der Sinn für schöne landschaftliche Bilder auf, die er auch wiederholt in seinem Tagebuch festhält, und die Briefe aus Gmunden zeigen, wie sehr ihn der Verkehr mit der Natur in seinen letzten Lebensjahren beglückte. An seinen Grundanschauungen über die Natur ändert dies jedoch nur wenig; denn auch später, als er selbst meinte, sein Verhältnis zur Natur sei inniger geworden, ist die Auffassung immer noch vorwiegend abstrakt-pantheistisch.

Trotzdem ist eine gewisse Wandlung in Hebbels Verhältnis zur Natur bemerkbar. Er sagt einmal, er habe an sich die Erfahrung gemacht, daß der Mensch sich in der ersten Hälfte seines Lebens mehr zur Kunst, in der zweiten mehr zur Natur hingezogen fühle, und gibt als Grund dafür an, daß man sich erst allmählich die Fähigkeit erwirbt, über die Einzelheiten hinaus das große Ganze der Natur aufzufassen (T. IV, 3913). Der in Hebbel so mächtige Trieb, die Natur als Einheit zu betrachten, hatte ihm in früherer Zeit gewissermaßen die Fülle der Naturerscheinungen entfremdet oder doch als nebensächlich erscheinen lassen. Später gelang es ihm, im einzelnen Naturdinge die zugrunde liegende Kraft zu bewundern. Nach dem Tode des von ihm so sehr geliebten Eichhörnchens schreibt er: „Ich suche nicht bloß im Menschen, sondern in allem, was lebt und webt, ein unergründliches, göttliches Geheimnis, dem man durch

Liebe näher kommen kann“ (T. IV, 5937). Wie sich zuletzt seine Naturanschauung doch wieder ganz metaphysisch gestaltet, sieht man aus folgender Aufzeichnung: „Ich fühle mich jetzt wieder unendlich zur Natur hingezogen; die Gedanken des Menschen verlieren Tag für Tag mehr in meinen Augen, und die Gedanken Gottes treten wieder in ihre Stelle. Man wird so von neuem Kind, aber mit Bewußtsein und darum für immer; man fühlt sich dem Urgrund eine lange Zeit durch die einzelnen Erscheinungen entfremdet, aber man kehrt zuletzt unbefriedigt wieder zu ihm zurück, weil man erkennt, daß nur er alles in allem bietet, wenn auch nichts so grell und bunt, daß Rausch und Wollust entstehen können“. Diese Stelle atmet ganz den Geist Spinozas, dem Hebbels Weltanschauung auch in anderen Beziehungen nahesteht.

Wenden wir uns nach diesen mehr allgemeinen Betrachtungen den Einzelfragen zu, wie sie Hebbel behandelt hat, so stoßen wir im ersten Tagebuch zunächst auf den Gedanken, daß der Vielheit der Naturerscheinungen eine einheitliche Urkraft zugrunde liegt. 1836 erwähnt Hebbel beiläufig, daß die Anziehungskraft, und zwar nur eine, das Grundprinzip alles materiellen Geschehens (wie auch des geistigen) sei. Dabei nennt er als „erstes Konstitutionsprinzip“ der Welt das der Ökonomie. Während hier die Einheit betont wird, fällt dem Beobachter bei anderen Gelegenheiten der unermeßliche Reichtum und die scheinbare Verschwendung der Natur auf, die das Schönste ruhig und gleichgültig zerstört. Aber auch hierin sieht er nur ein Zeichen „ihrer unerschütterlichen Sicherheit, ihres unverrückbaren Zieles“ (T. I, 1184). „Die Natur scheint sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alle erschaffen zu müssen. Es mag ein reizendes Spiel für sie sein, vielleicht am pikantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt, denn für sie bleibt jede trotzende Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen zum Zeitvertreib gegeben hat, und das ihn damit bedroht“ (T. III, 3167). Unter dieser poetischen Ausdrucksweise liegt der Gedanke verborgen, daß im großen und ganzen dem Naturgeschehen ein bestimmter Gang vorgeschrieben ist, daß aber im einzelnen eine Abweichung davon, ja Widerstreitendes vorkommen könne. So sind auch selbst Verzerrungen möglich, die zwar aus der Natur hervorgehen, aber doch aus ihrem regelmäßigen Kreislauf insofern herausfallen, als sie der Idee der Natur nicht entsprechen und keine symbolische Bedeutung haben. Wie entsetzlich aber würde es in die Grundlagen unseres Seelenlebens eingreifen, „wenn die Natur

einmal das Abnorme, das von allem bisher Vorhandenen Abweichende hervorbrächte, etwa einen konversierenden Baum oder einen philosophierenden Pudel mit Sprachorganen begabt" (Brief 27. März 1837). Die Annahme der Unveränderlichkeit der Natur, die doch vielleicht nur eine scheinbare sein mag, ist aber, wie Hebbel sich ausdrückt, die „Basis unseres Friedens". Übrigens haben solche Betrachtungen ihre Quelle in dem Widerstreit zweier Vorstellungen über die Natur, zwischen denen der menschliche Geist hin- und herschwankt: Ist die Natur starre, unveränderliche Gesetzmäßigkeit in mechanischem Sinne? oder ist sie freie Entwickelung? Keine von beiden Möglichkeiten kann der Geist vollständig zu Ende denken. Hebbel ersinnt aber noch einen dritten möglichen Fall. Eines Abends kam ihm der „eiskalte Gedanke": „Vielleicht ruft die Natur doch nur eine gewisse Anzahl Bildungen ins Dasein, die zeugende Kraft geht ihr einst aus, dann erfüllen nur noch die abgeschiedenen Schatten das Weltall" (T. II, 2189). Alles dies sind freilich Phantasien, die nur deshalb bemerkenswert sind, weil sich in ihnen der Geist Hebbels spiegelt.

Wichtiger ist die Frage, was denn nun der allgemeinste Sinn jener Entfaltung der einen Naturkraft in die Vielheit der Erzeugnisse sei? Hebbel antwortet: „Dem All scheint nur ein einziger Prozeß zugrunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Haß und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuß. Welten sind immer nötig" (T. III, 3466). Damit sind wir wieder im metaphysisch-mystischen Fahrwasser der absoluten Philosophie angelangt. Hebbel nimmt einen einzigen Vorgang in der Natur an; er nennt ihn einmal Verdichtung, was Schellings „Einbildung des Allgemeinen in das Besondere" entspricht. Für die ursprünglichste Kraft hält er die Anziehungskraft, die auch in der geistigen Welt als Freundschaft und Liebe herrsche. „Es scheint doch ganz der nämliche Prozeß in der physischen und in der moralischen Welt zu walten, das Streben nämlich, die ewigen in sich selbst beruhenden Gesetze der Harmonie, des Übereinstimmens der Dinge mit sich selbst, einem widerspenstigen Stoffe gegenüber geltend zu machen" (T. III, 3483). In diesem Satze ist zunächst die Forderung ausgesprochen, daß körperliche und geistige Welt trotz aller Verschiedenheit von denselben Gesetzen beherrscht wird; daneben scheint ein Gegensatz zwischen dem Stoff und den sie „beherrschenden" Gesetzen angenommen zu werden; doch gilt dies nach Hebbels Grundanschauung nur für den späteren Zustand der Entzweiung. Ursprünglich ist die Natur eine Einheit.

Digitized by Google

Aus diesem Zustande aber geht sie in den der völligen Entfremdung von sich selbst über; es entsteht innere Disharmonie, die sich bis zum Haß zwischen den Elementen steigert. Das aber kann nicht das Ziel sein. Im tiefsten Wesen der Dinge wirkt noch die frühere Einheit nach; als Liebe überwindet sie Haß und Disharmonie und führt so die Dinge und Wesen wieder zur Harmonie mit sich selbst und mit dem All. Das sind uralte Gedanken der Menschheit: schon Empedokles sprach von Haß und Liebe zwischen den Elementen. Hebbel hat sie wohl im Anschluß an Schelling entwickelt. — Als Endziel des ganzen Naturlaufs bezeichnet er an der obengenannten Stelle den Selbstgenuß. Ähnlich hatte er schon vorher (1840) geschrieben: „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt“ (T. II, 2173). Nur wenn die Harmonie in bewußten Wesen empfunden wird, nur wenn sie als vollkommene Liebe zwischen den Naturwesen lebt, ist Einheit im höchsten Sinne vorhanden.

Hinsichtlich der Frage, wie die Natur dieses ihr Ziel erreicht, hat sich Hebbel ebenfalls Schellings Gedanken angeeignet, aber auch hier wieder zu eigener Ausgestaltung gebracht. „Die Natur hat nur einen höchsten Prozeß, im Geistigen wie im Physischen, den der Verdichtung [d. h. der Bildung einzelner „Formen“ aus der ursprünglichen Einheit]. Wunderbar ist es, daß sie bei ihrem unbegrenzten, immer auf das höchste Mögliche gerichtete Streben doch auf jeder Stufe verweilen muß, und auf eine Art, als ob es für immer wäre. Es scheint, als ob alle untergeordneten Bildungen auf nichts weiter als auf Läuterung des Elementes abzielten. So kommt sie vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen; so im Menschen zum Genie“ (T. II, 3192). Hebbel nimmt also mit der Evolutionstheorie eine Stufenleiter der Naturwesen an, eine Entwickelung vom Niederen zum Höheren. Dabei erscheint das vollkommenere Wesen als eine Überwindung des unvollkommenen. „Jede geringere Potenz hat das Recht, sich eine Zeitlang gegen die höhere aufzulehnen, ohne daß diese darum gleich befugt wäre, jene zu vernichten. . . .“ (T. III, 4001). Eine eigenartige Auffassung vom Kampfe ums Dasein! Die höhere Stufe hat eben etwas erreicht, was die niedere nur erstrebt, aber nicht zu voller Entfaltung gebracht hat. Daraus entsteht ein ursprünglicher Haß und Neid zwischen den Naturwesen: „Die Pflanze leidet daran, nicht Tier zu sein usf.“ Derartigen Erwägungen liegt offenbar der Gedanke zugrunde, daß eigentlich jedes Naturerzeugnis ein Versuch der Urkraft ist, zu voller Ent-

faltung zu kommen, daß aber dieses Ziel bei den verschiedenen Dingen und Wesen in mehr oder weniger unvollkommener Weise erreicht wird. Streng genommen müßte man alle Naturerzeugnisse außer den vollkommensten Menschen als mißglückte Versuche der Naturkraft bezeichnen, ihr wahres Wesen auszusprechen. Trotzdem aber ist jedes Wesen, das die Natur hervorbringt, notwendig als eine Stufe zur Erreichung des höchsten Zieles. Auch den scheinbar überflüssigsten oder schädlichsten Wesen wie Wanzen und Flöhen gesteht Hebbel Notwendigkeit zu, allerdings nur als Gattung, nicht als Individuum. Er verallgemeinert diesen Gedanken in dem Epigramm:

Devise für Kunst und Leben.

„Hast du begriffen, warum die Wanzen und Flöhe entstehen,
Fluchst du nicht mehr der Natur, daß sie sie schafft, wie dich selbst,
Dann bekämpfe sie einzeln und warte nicht, bis sie dich stechen:
Duldung gebührt dem Geschlecht, schärfste Verfolgung dem Glied.“
(W. VI, 364.)

Die Lehre von der allmählichen Entwickelung führt leicht zu der Frage nach dem ersten Ursprung des Lebens auf der Erde. Hebbel greift hier zu der Annahme, daß es auf der Erde ein ursprüngliches Bewußtsein gegeben habe. „Die Natur ist bewußtlos, sagt Hegel. Aber, wenn ihr kein allgemeines Bewußtsein zugrunde läge, wie käme sie je im Menschen zum besonderen?“ (T. III, 4066). „Die Alten nannten die Erde ein Tier und wußten, so kindlich-kindisch der Ausdruck klingt, sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben . . . . .“ (T. IV, 5669). Danach wäre die Entwickelung der Natur eigentlich gleichbedeutend mit der allmählichen Entstehung des höheren Bewußtseins, und die Erde scheint sich mitten in diesem Vorgange des Bewußtwerdens zu befinden. „Die Erde ist vielleicht der Mittelplanet, auf dem das Bewußtsein erst dämmert, und darum der relativ schlechteste; auf dem niedrigeren existiert nur reines Tierleben, auf dem höheren reines Geistesleben“ (T. III, 3991). Pflanzen und Tiere sind die Stufen, durch die sich jene Bewußtseinsentwickelung vollzieht, um ihr Ziel im Menschen zu erreichen. Sie sind insofern nicht selbständige Wesen, sondern gewissermaßen Organe der Erde, durch welche die Kräfte der Erde ausströmen. Poetisch heißt es einmal: „Der Erdgeist atmet sich durch die verschiedenen Blumen aus, wie sie aufeinander folgen: Veilchen — Rose — Nelke usw.“ (T. III, 5113). Unter den chemischen und physiologischen Kräften liegen im Organismus noch tellurische und

Digitized by Google

siderische; diese bedingen und bestimmen alles Geschehen, aber nur in letzter Instanz (T. IV, 5784). Über diese niedersten Stufen seelischen Lebens vermögen wir allerdings nichts zu sagen. Viel näher steht uns das Seelenleben der Tiere, mit dem sich Hebbel bei seiner großen Liebe zu den Tieren sehr häufig beschäftigt hat. Während er nun einerseits recht kindliche Beobachtungen an den Tieren, z. B. an seinem Eichkätzchen macht, sind seine Deutungen des tierischen Seelenlebens tiefsinnig, aber oft überschwänglich. Im Tagebuch von 1835 wird die seltsame Frage erörtert, ob das Tier nicht vielleicht höhere Begriffe habe als der Mensch, und der Mensch dem Tiere gegenüber nur in dem Sinne die höhere Macht darstelle wie Stürme und Sturmfluten es für den Menschen sind? (T. I, 68). Im Gegensatz hierzu will er später den Tieren Intelligenz und selbst Bewußtsein absprechen, weil sie sich vor dem Spiegel nicht erkennen und sich gegen ihren gemeinsamen Tyrannen, den Menschen, nicht miteinander verbinden (T. III, 4350, 4423). Indes ist das wohl nicht Hebbels feste Ansicht gewesen. Gemäß seiner Annahme einer allmählichen Naturentwickelung steht das Tier der Natur noch näher als der Mensch. „Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht, durch deren Erreichung auf der einen Seite das Geschöpf selbst, auf der andern aber die Welt besteht" (T. IV, 6113). Das Leben des Tieres ist als vom Welt- oder Naturgeist ganz umschlossen und mit ihm eins; in ihm klafft noch nicht der Zwiespalt, der im Menschen den Geist von der Natur trennt. Daher erblickt Hebbel im tierischen Wesen eine Harmonie und Abgeschlossenheit, die er im Menschen vermißt. Der Mensch kann nur über der Natur stehen, oder unter ihr, das Tier lebt in der Natur. „Wenn ich mich mit einem Tier beschäftige, so habe ich es mit einem Gedanken der Natur zu tun, und mit einem unergründlichen; denn wer gelangt zum Begriff des Organismus? Wenn ich mich aber mit einem Menschen einlasse, der nicht ein höchst bedeutender ist, so dresche ich leeres Stroh, denn die Natur spricht nicht mehr unmittelbar durch ihn, und er selbst hat nichts zu sagen. Ja, selbst dem bedeutendsten Menschen gegenüber ist das Tier relativ im Vorteil, denn es spricht den Gedanken seiner Gattung rein und ganz aus; welcher Mensch aber täte das?" (T. IV, 57[illegible]) In solchen Worten spricht nicht allein verstandesmäßige Überlegung, sondern auch eine etwas menschenfeindliche Stimmung. Es gab Zeiten, wo der Dichter seine ganze Liebe den Tieren zuwandte, wenn die Menschen ihm kalt und unfreundlich gegenüberstanden. Immer

hin spricht Hebbel hier Gedanken aus, die einen Kern von Wahrheit enthalten. Das Tier steht der unbewußten Natur näher als der Mensch; es spricht den Gedanken oder die Idee der Gattung reiner aus, weil den tierischen Einzelwesen die starke Differenzierung fehlt; sie sind noch nicht Individuen in dem gesteigerten Sinne wie der Mensch. Hegel ist über diesen Punkt zwar anderer Ansicht; nach ihm stellt kein Tier den Gattungscharakter rein dar, sondern es bleibt überall ein irrationaler Rest oder eine individuelle Besonderheit, die der Idee nicht entspricht. Tatsächlich muß auch Hebbel seiner Gesamtanschauung gemäß dasselbe annehmen. Nur läßt ihn seine übergroße Liebe zu den Tieren manchmal vergessen, daß sie für ihn nur unvollkommene Vorstufen zur Erzeugung des Menschen sind.

Der eigentliche naturwissenschaftliche Entwickelungsgedanke, der allen diesen Erörterungen zugrunde liegt, wird an mehreren Stellen ausdrücklich erwähnt, wenn auch nicht mit voller Überzeugung. Im Tagebuch von 1847 lesen wir folgendes: „Über Nacht träumte mir, ich sähe zwei Tiere, die alles zugleich waren, häßlich, sonderbar, ekelhaft usw. Sie hatten keine Haare, keine Wolle, keine Federn, aber doch eine Art von Bekleidung der Haut, die moosähnlich in der Mitte von allem diesem stand, und waren so grob und ungeschickt von der Natur ausgeführt, daß ich in ihren Muskeln noch das offenbar Elementarische, unorganisierte Erde, Holz usw. wahrzunehmen glaubte und dachte: hier siehst du einmal ein Übergangsgeschöpf, das dir den Lebenserschaffungsprozeß verdeutlichen wird. Der Traum war sicher die Folge einer Abendlektüre in Kant, ich las nämlich die vortreffliche Entwickelung, wie Welten entstehen und vergehen, wie die Sonnen sich verdichten usw.“ (T. III, 3895). Wenn Hebbel, wie es wahrscheinlich ist, das zweite Hauptstück von Kants „Allgemeiner Naturgeschichte und Theorie des Himmels“ gelesen hat,[15] so haben wir hierin wohl eine Quelle für jene Gedanken über die Veränderung der Naturwesen zu sehen, womit sich dann die Schellingsche Konstruktion der Natur verband. In der letzten Brieftasche Hebbels aus dem Jahre 1863 steht noch eine Bemerkung, die sich unmittelbar auf die Variabilität der Arten bezieht: „Wer weiß denn, ob nicht jedes Tier die Fähigkeit hat, in ein anderes höheres überzugehen? Erst in großen Notkrisen der Natur könnte das sich zeigen“ (T. IV, S. XV, 17). Hebbel meint also, daß, wenn eine solche Fähigkeit dem Tiere wirklich zukomme, sie sich unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht zeige, sondern nur, wenn besondere Krisen der Natur, d. h. veränderte Lebensbedingungen eine Umwandlung im Körperbau

Digitized by Google

erheischten. Wir haben es hier wohl mit Ergebnissen eigenen Nachdenkens zu tun; immerhin mag Hebbel durch den Verkehr mit den Physiologen Bartels auf manches naturwissenschaftliche Problem hingewiesen sein. Ausgeschlossen ist es wohl, daß er von Darwins Origin of species, das vier Jahre vor jener Tagebuchstelle erschienen war, Genaueres wußte.

Der Mensch bildet nun als Naturwesen den Abschluß der Schöpfung. Er ist eine „Mischung aus allen Naturstoffen" (T. I, 15), eine „Variation zum Thema Natur". In ihm ist aber die Kraft der Natur nicht mehr einheitlich konzentriert wie bei den Wesen niederer Art; sie ist vielmehr „unter die einzelnen [Menschen] verteilt, die nebeneinander herlaufen und sich in den Weg treten; für sie gibt es keine Konzentrationsmöglichkeit, und dennoch ist eben Konzentration der ewige Gegenstand ihrer Sehnsucht und zeugt in verzweifelter Selbsthilfe Religion und Staaten" (T. I, 1765) 1839. Im Menschen ist demnach die einheitliche Urkraft der Natur zersplittert, es entstehen Einzelwesen, die nicht nur mit dem Ganzen der Welt, sondern auch mit sich selbst in Disharmonie leben. Aber sie streben nach Einheit und Harmonie oder, wie Hebbel hier sagt, nach Konzentration. Freilich ist gerade diese Zersplitterung der Kraft notwendig, um zu einer höheren geistigen Einheit zu gelangen und so den Schöpfungsprozeß zur Vollendung zu bringen. „Wir Menschen sind diejenigen Punkte der Natur, worin sie sich zusammenfaßt. Vielleicht auch die Adern der Natur" (T. II, 2123). Sehr bedeutungsvoll sagt Hebbel: „Der Mensch ist die Kontinuation des Schöpfungsaktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert" (T. I, 1364) 1838. Daß Hebbel diesem Satze besondere Wichtigkeit zuschrieb, geht daraus hervor, daß er zwei Jahre nach der Eintragung am Rande hinzufügte: „Dies ist die tiefste Bemerkung im ganzen Buch". Er kam zu seiner Ansicht, wie er an der betreffenden Stelle des Tagebuchs mitteilt, durch eine logische Überlegung. Die Inkongruenz zwischen Begriff und Ding war ihm aufgefallen. Dasjenige, wovon wir einen Begriff haben, wie Recht, Unrecht, Tugend, kommt in der Wirklichkeit, so wie wir es denken, nicht vor; es ist nur als Ideal gegeben. Andererseits haben wir von dem, was wirklich ist, etwa vom Leben, keinen logischen Begriff; wir „erleben" das Leben, können es aber nicht definieren. In den Begriffen stellt uns also der Geist Ideale vor, die ihrer Verwirklichung noch harren. „Wo uns Erkenntnis [nämlich durch Begriffe] vergönnt ward, da bedarf die Natur

Digitized by

unserer Mithilfe." Aufgabe des Menschen ist es daher, diese Ideale schöpferisch zu gestalten und Begriffe wie Recht, Tugend usw. immer mehr zu verwirklichen; und insofern nennt Hebbel den Menschen die Kontinuation der Schöpfung. Die Natur „schafft im Menschen selbst schon ein Wesen, dem offenbar ein größerer Begriff zugrunde liegt, als es rein ausspricht" (T. III, 3767). Diesen Begriff vermag der Mensch in gewissem Grade zu verwirklichen, aber nicht durch seine „Natur", sondern durch das Höhere, das in ihm schlummert. Die Entstehung des Menschen ist demnach nicht der Abschluß der Schöpfung; im Gegenteil, er verhindert den Abschluß und setzt die Schöpfung durch sein geistiges Schaffen fort. Hebbel hat diese Ansicht schon 1838 ausgesprochen, und wir dürfen darin trotz einiger widersprechender Bemerkungen einen grundlegenden Bestandteil seiner Weltanschauung sehen. Allerdings berührt er sich auch hier mit Schelling, unter dessen Einfluß er damals stand. Man vergleiche mit Hebbels Worten folgende Stelle aus Schelling: „Der Mensch, das Vernunftwesen überhaupt, ist hingestellt, eine Ergänzung der Welterscheinung zu sein: aus ihm, aus seiner Tätigkeit soll sich entwickeln, was zur Totalität der Offenbarung Gottes fehlt...."[16] Nebenbei mag auch an Nietzsches Lehre vom Übermenschen erinnert werden, deren Wahrheitskern wohl in dem Gedanken einer Weiterentwickelung und Erhöhung des Menschlichen zu suchen ist.[17] Für Hebbel gilt nun als schöpferische Tätigkeit im eigentlichen Sinne nur die Tätigkeit des künstlerischen Genies, wie er denn in der schon oben angezogenen Stelle der Stufenleiter von Stein, Pflanze, Tier und Mensch als letztes Glied das Genie anfügt.

Indem wir es den späteren Betrachtungen über Mensch und Geschichte überlassen, die hier begonnenen Gedankenreihen weiter zu verfolgen, wenden wir uns zunächst einem Vorstellungskreise zu, der dem heraklitischen Satz vom beständigen Wechsel der Dinge nahesteht. Wir beginnen mit einer kurzen Erörterung über die Erhaltung des Stoffes. „Alles, was zu einem Dinge notwendig ist, muß darin sein, muß immer darin sein, oder es ist nicht, ist zuweilen nicht. Dies auf die Welt angewandt, so kann durchaus nichts Neues, nicht Dagewesenes eintreten; nur verschwindet ein Element oft an einem Platz und tritt an einem anderen wieder hervor" (T. I, 1515). Die hier erwähnte Vorstellung eines beständigen Wechsels des Stoffes hat Hebbel häufig beschäftigt. Nach der Betrachtung von Versteinerungen im Jardin des Plantes schreibt er: „Ja, wenn man so sieht, wie das sich durcheinander verschlingt, das Leben und der Tod, wenn

Digitized by Google

man bedenkt, daß auf der ganzen Erde vielleicht kein Stäubchen ist, das nicht schon gelacht und geweint, geblüht und geduftet hätte, so wird einem trostlos zu Mute, und alle Philosophie schlägt nicht dagegen an; denn leider, was hat der Geist, wenn er nichts als sich selbst hat? Er muß immer von neuem die Mesalliance eingehen, wenn er es einmal mußte, und bei der Unsterblichkeit kommt nichts heraus als das Wieder- und Wiederkäuen" (T. II, 3012). — Wie im einzelnen Körper das Leben vom Wechsel der Stoffe abhängt, so das Gesamtleben der Natur vom Wechsel der Individuen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Tod des Einzelwesens nichts anderes als Stoffwechsel in der Natur und insofern notwendig. „Die Natur ißt, wenn wir sterben" (T. III, 3553). Ganz ähnlich sagt Goethe: „Leben ist ihre (der Natur) schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben". Übrigens spricht Hebbel hier nur von der natürlichen Auflösung der Kräfte. „So gewiß es ist, daß es kein Mittel gegen den Tod gibt und geben kann, weil die Natur nun einmal das Gesamtleben vom Wechsel der Individuen abhängig gemacht hat, wie das Einzelleben vom Wechsel der Stoffe, so gewiß ist es auch, daß es gegen jede Krankheit ein Mittel geben muß, denn für die Beseitigung aller zufälligen Entwickelungsstörungen muß nach dem Grundprinzip der Natur so sicher gesorgt sein wie für Essen und Trinken, und es wird sich nach Verlauf von Jahrtausenden nur noch darum handeln, ob man den rechten Arzt zur rechten Stunde ruft oder nicht" (T. IV, 6102). Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Ich halte es für sehr möglich, daß die Medizin dereinst alle Krankheiten heilen und daß der Mensch nur noch am Leben, an dem allmählichen Verschwinden aller Kräfte sterben wird" (T. III, 3465). In solchen Ansichten offenbart sich Hebbels fester Glaube an die durchgängige Vernünftigkeit der Welt. Wer wie Schelling und Hegel die Welt für einen Ausfluß der Vernunft hält, muß annehmen, daß die Natur, die gewisse Abweichungen vom regelmäßigen Gange des Geschehens zuläßt, auch die Mittel hervorbringen kann, um jenes scheinbar Unvernünftige, Widerspruchsvolle, wie es die plötzliche Zerstörung der Naturorganismen ist, aufzuheben.

Wenn wir nun die Frage aufwürfen, welchen Sinn dieser beständige Wechsel der Stoffe habe, so würde Hebbel wahrscheinlich darauf antworten, daß aller Stoff einmal aus der Peripherie des Seins in den Mittelpunkt gelangen, d. h. alle Stufen von der niedrigsten bewußtlosen im anorganischen Körper bis zur höchsten bewußten im Menschenwesen durchlaufen solle. Der Stoff muß gewissermaßen alle

möglichen Formen annehmen, um dann, wenn er seine Entwickelung durchgemacht hat, in den Zustand des absoluten Todes zu verfallen. „Wenn im All einmal alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen" (T. III, 3040). Der Zusatz: „Natürlich keine Philosophie", belehrt uns, daß Hebbel selbst dies mehr als poetische Deutung angesehen hat. Nichtsdestoweniger paßt die Vorstellung vom Geistwerden der Natur ganz zu seiner sonstiger Weltanschauung. Mit Hegel sieht er es als Ziel der Entwickelung an, daß die gesamte Natur aus ihrem Anderssein nach und nach in das Beisichsein des Geistes übergeht. Allerdings scheint er auch noch eine rückläufige Entwickelung oder vielmehr ein Absterben anzunehmen: „Ist das Leben vielleicht nur ein Verbrennen, ein Ausglühen, ein Wegzehren der Empfänglichkeit für Schmerz und Lust? Ist alles, was als ruhiges Element, als Erde und Stein, uns umgibt, schon lebendig gewesen? Werden auch wir Erde und Stein, und ist die Geschichte zu Ende, wenn alles ruht und schweigt?" (T. II, 2618). Danach wäre es der Kreislauf des Stoffes, zunächst aus der anorganischen Natur in die organische überzugehen und an der Bildung der höchsten organischen Wesen teilzunehmen, um hier gewissermaßen zum Selbstbewußtsein und Selbstgenuß zu gelangen; zuletzt würde er dann wieder in den anorganischen Zustand zurückkehren. Von dieser Ansicht ausgehend stellt Hebbel eine seltsame Betrachtung über das Gold an, die man dem Dichter und Zeitgenossen eines Steffens und Oken nicht verdenken mag. Gold „hat seine Schuld ans Weltall schon bezahlt, es ist Erde, die schon alles gewesen ist". Es regt sich keine Spur von Leben mehr in ihm, es ist unfruchtbar und kann nichts zum Leben erwecken, so ist es „verächtlicher als selbst der Kot" (T. III, 3486). Man sieht hier ganz deutlich, daß Hebbel die e t h i s c h e Bewertung überall in die Natur hineinverlegt. Im Gegensatz zu obiger Stelle hat er übrigens in dem Sonett „Rechtfertigung" (W. VI, 311) den Zustand des Goldes als hohes ethisches Ziel hingestellt:

„Von mir sind keine Früchte mehr zu lesen,
Weil ich schon frei im eignen Dasein glänze".

Das Gold ist also der irdischen Entwickelung entzogen, es ist frei, nicht mehr ein „Werdendes", sondern „Gewordenes"[18].

Dem Kenner der neueren Philosophie wird es auffallen, daß manche Ansichten Hebbels über die Natur sich mit Fechners Lehre berühren. Auch Fechner nimmt an, daß die Erde beseelt sei und daß ihre Seele unserem besonderen Bewußtsein zugrunde liege, ähn-

lich wie nach Hebbel tellurische und siderische Kräfte in den Organismen wirksam sind. Fechner nennt wie Hebbel die lebenden Wesen Organe eines höheren Organismus, nämlich der Erde, und in bezug auf die Entstehung der Organismen sucht er die beiden scheinbar widersprechenden Gedanken einer Entwickelung niederer Formen zu höheren und einer Wandlung des Organischen in Anorganisches zu vereinigen. Auch in manchen Grundströmungen von Hebbels Weltanschauung tritt eine Verwandtschaft mit Fechners Geist hervor, besonders in seiner Neigung durch Analogieschlüsse vom menschlichen Wesen zur Erkenntnis der Natur zu gelangen. Hebbels Überzeugung, daß man die Natur nur durch das Medium des vermittelnden Menschengefühls darstellen könne (T. I, 989), war eine Haupttriebfeder in Fechners Philosophieren.

Nach allen bisherigen Erörterungen kann über Hebbels Auffassung und Bewertung der Naturwissenschaft kein Zweifel mehr herrschen. Wer im Schellingschen Geiste die wirklichen Naturerscheinungen nur als Symbole einer allwaltenden, einheitlichen Naturkraft ansieht, für den wird, falls er nicht die umfassende Allseitigkeit von Goethes Geist besitzt, die Kenntnis der empirischen Einzelheiten der Natur von geringerem Interesse sein gegenüber der naturphilosophischen Zusammenfassung und Deutung der Tatsachen. Daß Hebbel trotzdem an der Naturwissenschaft seiner Zeit, soweit deren Ergebnisse in seinen Gesichtskreis traten, lebhaften Anteil nahm, zeigen die zahlreichen Bemerkungen in seinen Tagebüchern, besonders zur Zeit seines Verkehrs mit dem Physiologen Brücke in Wien. Aber über den Begriff der Naturwissenschaft stellte er den der Naturerkenntnis.

Das letzte Ziel aller Erkenntnis ist und bleibt für Hebbel der Mensch, und in jeder Einzelwissenschaft spiegelt sich der menschliche Geist wieder. Selbst die Naturwissenschaft, möge sie auch noch so sehr nach Objektivität streben oder sich auf sogenannte Beschreibung zu beschränken suchen, kann, wenn sie nur die empirischen Tatsachen in Zusammenhang bringen will, den subjektiven, anthropomorphistischen Faktor nicht ausschalten. Andrerseits wird aber auch die gewonnene Naturkenntnis neues Licht auf die Auffassung werfen, die der Mensch von sich und seinem Wesen hat. Man denke nur daran, wie durch das Kopernikanische Weltsystem und den Darwinismus das Bild des Menschen von sich selbst von Grund aus umgewandelt worden ist. Hebbel vermutet, daß der „Zusammenhang des Menschen mit der Natur, die Verkettung seiner inneren Opera-

tionen mit ihren wahrnehmbaren äußeren" viel weiter geht als man gewöhnlich glaubt; und er hält es für die Aufgabe des höheren Lebens und „süßesten Genuß" in diesen Zusammenhang einzudringen. Wie wir Tatsachen des Seelenlebens unbewußt auf die äußere Natur anwenden, um diese uns verständlich zu machen, so projizieren wir auch vielleicht Naturanschauungen wieder zurück in unser Seelenleben; und HEBBEL zweifelt daran, „ob wir je an die Wiederkehr des geistigen oder Seelen-Frühlings gedacht hätten, wenn wir die Wiederkehr des physischen nicht mit Augen sähen". (An Elise 1837). Wenn geistiges Geschehen und das, was wir Natur nennen, in so engem Zusammenhange miteinander stehen, wenn die ideale und reale Reihe des Seins nur zwei verschiedene Seiten eines und desselben inneren Geschehens sind, so ist auch die Naturwissenschaft als Erkenntnis im eigentlichen Sinne eng mit der geistigen Entwickelung der Menschheit verbunden. In diesem Sinne betont HEBBEL: „Die Naturwissenschaft gibt den besten Maßstab für die Fortschritte der Menschheit ab: nur so weit sie die Natur kennt, kennt sie sich selbst" (T. I, 1163). Aber Naturwissenschaft im gewöhnlichen Sinne ist noch nicht Erkenntnis der Natur. Von den Materialisten, d. h. den nach materialistischer These arbeitenden Naturforschern sagt HEBBEL: „Sie werden noch Unendliches leisten, aber doch mit allen ihren Triumphen nicht über den Begriff des Zweckmäßigen hinauskommen, und zwar des Zweckmäßigen im einzelnen. Die Natur verbirgt es durchaus nicht, wie sie die Erscheinungen aufbaut und im Gange erhält; darum wird z. B. die Tätigkeit des Gehirns früher oder später ebensogut ihren HARVEY finden, wie der Umlauf des Blutes ihn gefunden hat. Aber was ist damit in bezug auf den eigentlichen Knoten gewonnen, daß man den Menschen in diesem Sinn vollständig begreift und die ganze Erscheinungsreihe, der er angehört, mit ihm? Man steht im letzten Akt wieder, wo man im ersten stand, nur daß man nicht mehr von einem allmächtigen Schöpfer, sondern von unerbittlichen Gesetzen redet, was denn doch nur eine Kinderklapper mit der anderer vertauschen heißt. Dem Urgrund, aus dem die Erscheinungsreihen selbst aufsteigen, um sich dann in notwendigen Organismen auseinanderzubreiten, hat man sich seit der Zeit, wo Moses den Mann aus geknetetem Ton und das Weib aus der Rippe des Gebieters entstehen ließ, um keinen Hahnenschritt genähert. Darauf aber kommt es an, und die wunderliche Wissenschaft des Mittelalters wußte sehr wohl, warum sie den Homunkulus suchte, denn erst wenn man Menschen machen kann, hat man den

Menschen begriffen" (T. IV, 5952), 1862. So steht Hebbel den Fortschritten der Naturerkenntnis skeptisch gegenüber. „Wie glücklich sind die Naturforscher, wenn sie irgendeinen alten Irrtum widerlegt haben, wenn irgendeine für unübersteigbar gehaltene Schranke ... endlich fällt! Sie sollten aber nicht vergessen, daß sie dann jedesmal über sich selbst triumphieren, daß sie ein Kleid zerreißen, was sie selbst dem neckischen Proteus des Lebens anzogen, und daß sie, weit entfernt, etwas Neues zu bestimmen, nur eine alte Bestimmung aufheben . . ." (T. IV, 6126). „Wer hat das Werden je in irgendeiner seiner Phasen belauscht und was hat die Befruchtungstheorie der Physiologie trotz der mikroskopisch genauen Beschreibung des arbeitenden Apparates für die Lösung des Grundgeheimnisses getan? Kann sie auch nur einen Buckel erklären? Dagegen kann es keine Kombination geben, die nicht in allen ihren Schlangenwindungen zu verfolgen und endlich aufzulösen wäre; das Weltgebäude ist uns erschlossen, zum Tanz der Himmelskörper können wir allenfalls die Geige streichen, aber der sprossende Halm ist uns ein Rätsel und und wird es ewig bleiben" (T. IV, 6133)[19]. Das sind Gedanken aus Hebbels letzter reifster Zeit. Poetischen Ausdruck hatte er ihnen schon in dem Epigramm „Newton als Greis" verliehen:

„Newton versenkte sich fromm als Greis in die Apokalypse,
Moleschott spöttelt darob, aber ich finde es schön.
Freilich, die Wahl war schlecht, doch hatte er's endlich begriffen,
Daß man die Tiefe der Welt durch den Calcül nicht erschöpft."
(W. VI, 456.)

Vergleichen wir zum Schlusse Hebbels Stellung zur Natur mit der unserer großen Klassiker. Goethe ging von der Natur in allen ihren Erscheinungen aus und suchte von ihr aus einen inneren Gehalt zu erringen. Es fühlte sich in voller Harmonie mit ihr. „Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend aus ihr herauszutreten und unvermögend tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen". — Schillers Streben war es hingegen von Anfang an, die Natur, die ihm als das Reich des Unfreien, Niedrigen, Sinnlichen erschien, zu überwinden und sich von ihren Fesseln zu befreien. Ihm gelang dies durch das tiefe und kraftvolle Gefühl innerer Freiheit, das die Grundlage seiner ethischen Persönlichkeit bildete. Hebbels Verhältnis zur Natur ist unbestimmter, unsicherer und in mancher Hinsicht problematisch. Mit Goethe sieht Hebbel im Menschen

ein Naturerzeugnis, das wie alle anderen Wesen völlig an die natürlichen Gesetze gebunden ist. In Übereinstimmung mit SCHILLER aber erscheint ihm das wahrhaft Menschliche im Menschen als etwas der Natur Überlegenes. Gerade als Naturwesen betrachtet spricht der Mensch den „Gedanken der Natur" nicht rein aus; er steht entweder unter oder über ihr, kann aber nicht in voller Harmonie mit ihr leben. Hiermit aber ist dem Menschen eine besondere, über das bloß natürliche Dasein hinausweisende Aufgabe gestellt: die Dissonanz, die sein inneres Wesen durchdringt, muß er als geistiges Wesen zu höherer Harmonie auflösen. Die Natur innerlich in sich zu überwinden — denn äußerlich bleibt er unter dem Gesetz ihrer Notwendigkeit — das ist die ethische Aufgabe des Menschen.

VII. Grundfragen der Ethik.

HEBBELS früheste ethische Anschauungen entstammen der christlichen Ideenwelt. In seinen ersten Gedichten und dem dramatischen Fragmente Mirandola kennt der jugendliche Dichter ein Handeln aus Freiheit, Sünde, Verantwortlichkeitsgefühl, Reue und Gewissen, alles Begriffe, die später ganz aus seiner Weltanschauung verschwinden oder doch einen von der christlichen Bedeutung abweichenden Sinn annehmen. Auch müssen in seiner Seele kräftige moralische Antriebe wirksam gewesen sein. Der Geist des Jünglings ist von einem hohen ethischen Idealismus und einem Bewußtsein innerer Freiheit erfüllt, das an SCHILLERS Persönlichkeit erinnert. Ja geradezu optimistisch kann man die sittliche Anschauung nennen, die in Gedichten und Aphorismen ihren Ausdruck findet[20]. Das Böse besteht zwar in der Welt, ohne daß man die Frage nach seinem Ursprung lösen könnte; aber es ist die notwendige Vorbedingung für sittliches Streben; denn nur durch die Überwindung des Sündhaften wird der Mensch tugendhaft. Die Sünde ist also die treibende Kraft im sittlichen Leben. Der Mensch kann ebensowenig absolut sündhaft wie absolut tugendhaft sein: „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: nicht entadelt oder vergöttert ihn gänzlich sein Tun und Lassen" (W. IX, 3). Gerade seine Stellung zwischen jenen beiden Gegensätzen macht ihn zum Menschen, d. h. zum sittlichen Wesen. Das stete und immer erneute Streben, die sündhafte Neigung zu überwinden und sie in Einklang zu bringen mit der Pflicht, ist Kampf, und dieser ist ohne Freiheit nicht zu führen. „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken und ebensowenig einen

Digitized by Google

ganz freien Menschen. Die Freiheit ist dem Menschen von der Natur eingeprägt, es ist der einzige Unterschied, den sie ihm vor anderen Geschöpfen gegeben hat. Darum kann er sie nie ganz verleugnen. Auch der größte Wollüstling hat Augenblicke, wo er den sich ihm darbietenden Genuß ausschlägt, auch der Bösewicht handelt edel" (W. IX, 6). Angedeutet wird auch, daß die zur Überwindung des Sündhaften notwendige relative Freiheit und das sittliche Bewußtsein auf dem Zusammenhange des Menschen mit einer höheren idealen Welt beruhen. So ist im menschlichen Wesen Hohes und Niederes, Unendliches und Endliches, Licht und Finsternis gemischt; aber der jugendliche Dichter ist der Überzeugung, daß das Gute, Lichte, Himmlische siegen wird. In einem Gedichte (Zum Licht), das er im Alter von 15 oder 16 Jahren schrieb, heißt es:

„Zum Lichte ringt! Im Licht ist Kraft zu kämpfen,
Um höh'ren Preis der Sünde Glut zu dämpfen."

Diese ethischen Ansichten, die jedenfalls von Schiller beeinflußt sind, haben später eine gewisse Umbildung erfahren. Sie schwinden zwar nicht ganz aus dem geistigen Leben Hebbels, werden aber zunächst verdunkelt durch den Begriff der Notwendigkeit, der sich dem Geiste des Dichters infolge seiner harten Lebenserfahrung übermächtig aufdrängte. Es wird zu entscheiden sein, ob es Hebbel im Laufe seiner Entwickelung gelungen ist, das jugendliche Ideal der Freiheit mit der Überzeugung von der Gebundenheit alles Seins zu versöhnen.

Hebbels spätere Ansicht vom Wesen des Sittlichen scheint durch eine ästhetische Betrachtung der Welt mitbestimmt zu sein. Was dem Dichter schön und angenehm erscheint, dem verleiht er auch inneren sittlichen Wert, und er dehnt diese sittliche Betrachtungsweise auf die gesamte Natur, selbst die anorganische aus. Wie schon erwähnt, treten Rosen, Veilchen, Vögel, aber auch Gold, Wein u. a. als sittlich hochstehende Naturerzeugnisse, ja als wirkliche Verkörperungen einer sittlichen Idee auf. Die schöne Erscheinung wird also als Hindeutung auf ethischen Gehalt aufgefaßt. So ist demnach in psychologischer Auffassung das Ästhetische für Hebbel das Ursprüngliche, Anregende, das Ethische dagegen das Abgeleitete, Erschlossene. In der Wirklichkeit der Welt aber verhält es sich nach des Dichters Ansicht umgekehrt: das Ethische wird hier zum Grundgehalt, zur Realität aller Dinge, während ihr ästhetischer Wert mehr eine Nebenwirkung, eine äußere Erscheinung des Ethischen ist. Man könnte mit der Ausdrucksweise der neueren Ästhetik sagen, daß die ethische

Einfühlung, die nach gewöhnlicher Annahme hauptsächlich von Mensch zu Mensch geschieht, bei Hebbel sich mit ungewöhnlicher Stärke auf die gesamte Natur ausdehnt, indem sie die Dinge entweder als gut oder schlecht betrachtet. Letzten Endes führt eine solche Betrachtungsweise dazu, ästhetische und ethische Werte ineinander aufgehen zu lassen, wobei Hebbel natürlich nichts ferner lag als eine Verquickung von Kunst und Moral zu befürworten. Auch die neuere Ästhetik hat trotz ihres Strebens nach scharfer Scheidung der Gebiete die hier zugrunde liegenden Beziehungen nicht übersehen. „Ich fühle", sagt Lipps (Ästhetik I, S. 524), „in das Schöne ein eine Kraft oder eine Sehnsucht — bzw. das Sichregen und Wirken einer solchen — die vor andern das bezeichnet, was mich zum Menschen macht, was mir Menschenart verleiht — die tiefsten ästhetischen Werte sind zugleich die höchsten ethischen Werte, wobei freilich Ethik nicht verwechselt werden darf mit irgendwelcher geltenden ‚Moral'". — Auch für Hebbel verschmilzt in letzter Hinsicht Ästhetisches und Ethisches, und im Erleben der Welt tritt bei ihm an die Stelle des rein ästhetischen „interesselosen Wohlgefallens" eine „pathologische Nähe" (E. Kuh) den Dingen gegenüber.

Vor einer einseitig ästhetischen Auffassung des Lebens, wie sie bekanntlich Schelling vertrat, wurde Hebbel auch durch den Verlauf seines äußeren Daseins bewahrt. Der schwere Kampf, den das Geschick ihm auferlegte, forderte von ihm mehr als bloße Betrachtung und künstlerisches Genießen; wer sich wie Hebbel seine Stellung im Leben erst mühsam erringen muß, dem kann Wollen und Streben nicht von untergeordneter Bedeutung sein. Auch erlebte er die schneidende Schärfe des sittlichen Konfliktes und die Schwere der Schuld an sich selbst. Als Künstler endlich, der es als seine Lebensaufgabe ansah, eine neue, höhere Tragödie zu schaffen, war er ganz erfüllt von dem Problem des Tragischen, das er in unmittelbarste Beziehung zum Sittlichen (in seinem besonderen Sinne) stellte.

Wenn wir zunächst versuchen, Hebbels Begriff der Sittlichkeit zu umschreiben, so führt uns das wieder auf seine metaphysischen Grundgedanken zurück. Denn auch die Sittlichkeit faßt er metaphysisch-kosmisch auf. Sie beruht zunächst nicht auf einem in uns liegenden Gesetz, etwa einem kategorischen Imperativ, sondern ist vielmehr „das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert" (T. III, 3833) 1846. Die sittlichen Gesetze ordnen also die Stellung des Individuums zur Gesamtheit, mag man die Gesamtheit nun im weitesten Sinne

Digitized by Google

als Universum oder auch enger als Menschheit oder menschliche Gesellschaft auffassen. Da nun das Verhältnis, das der Einzelne dem Ganzen gegenüber haben soll, von Anfang an bestimmt ist, so sind sittlich alle diejenigen Äußerungen des Lebens, die dem notwendigen Lauf der Welt entsprechen; und so gelangt Hebbel zu dem wichtigen Satze, daß Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch sind (W. XI, 43) und kann weiterhin die sittlichen Ideen als „eine Art Diätetik des Universums bezeichnen" (T. II, 2974), da sie gewissermaßen die Normen einer richtigen Verhaltungsweise dem Universum gegenüber sind. Man sieht deutlich, daß bei solcher Auffassung der Gedanke der sittlichen Selbstbestimmung ganz zurückgedrängt wird: „hier handelt es sich", wie Preising vom Los der Agnes Bernauer sagt, „nicht um Schuld und Unschuld, sondern um Ursach und Wirkung".

Hebbel unterscheidet eine doppelte Art von Notwendigkeit, eine „blinde, nicht in Vernunft aufgelöste, der sich jeder beugt, weil er muß" und eine solche, die sich in Vernunft auflöst, die der Mensch als berechtigt anerkennen soll. Nur der letztere geläuterte Begriff der Notwendigkeit ist gemeint, wenn Hebbel Sittlichkeit und Notwendigkeit als wesensgleich bezeichnet. In diesem metaphysisch gesteigerten Sinne sagt ja auch Schelling, daß Notwendigkeit und Freiheit gleich sind.

Der Mensch ist ein sittliches Wesen, insofern er seine notwendige Stellung der Gesamtheit gegenüber erfaßt hat und dementsprechend handelt. Da er als Individuum im Gegensatz zum Universum steht, so kann er jenen sittlichen Standpunkt nur durch höhere Erkenntnis erreichen. Demnach beruht sittliches Verhalten auf Erkennen: die Ethik ist intellektualistisch begründet. Der sokratische Gedanke, daß Sittlichkeit ein Wissen sei, ist von Hebbel auf die Spitze getrieben: denn nach ihm handelt nur derjenige sittlich im höchsten Sinne, der das Wesen der Welt erkannt hat. Diese Anschauungsweise war in Hebbels Natur begründet. Der Stützpunkt des sittlichen Handelns war für ihn nicht ein triebartiges moralisches Gefühl, das innere untrügliche Bewußtsein eines „du sollst" im Sinne Kants, sondern vielmehr ein „du mußt", das aus dem Weltzusammenhang theoretisch erschlossen war. Hebbel hatte erleben müssen, daß sein eigenes moralisches Wollen allein nicht stark genug gewesen war, um die Neigungen einer allzu heftigen Sinnlichkeit zu besiegen, und so konnte er es nicht zur Grundlage der moralischen Welt machen. Bezeichnend für Hebbels Auffassung vom Wollen ist seine erste

Tragödie „Judith“, die man geradezu als eine Tragödie des ungeheueren Willens bezeichnen könnte. Das Verhältnis von Wollen und Sittlichkeit verdient hier besondere Beachtung. Holofernes' Taten sind die regellosen, triebartigen Ausbrüche einer gewaltigen Willenskraft; aber sein Handeln ist nicht sittlich — oder vielmehr, es ist noch nicht sittlich. Judith dagegen handelt zunächst aus sittlichen Beweggründen; aber ihr sittliches Wollen schlägt von selbst in Schuld, d. h. in Unsittlichkeit um. Wir fragen unter dem Eindruck dieses Trauerspiels, ob denn starkes Wollen überhaupt sittlich sein könne? — Jedenfalls bleibt ein Begriff der Sittlichkeit, der so ganz metaphysisch und ohne Rücksicht auf das Wollen des Menschen begründet ist, im Abstrakten stecken. In demselben Maße, wie das Gefühl vom Werte des guten Willens abgeschwächt wird, muß der Gedanke der allwaltenden Notwendigkeit, des Schicksals an Umfang und Kraft zunehmen. Wenn bei Schleiermacher der Begriff des Schicksals hinter dem Bewußtsein eines an sich wertvollen, mächtigen Willens ganz verschwand, so drängte er sich umgekehrt bei Hebbel immer stärker hervor. Sittlichkeit im objektiven Sinne ist für ihn nichts anderes als Harmonie des Weltalls; und subjektiv, d. h. von seiten des Menschen ist sie Anpassung des eigenen Wesens an die universelle Harmonie. Damit ist im Gegensatz zu Kant die Heteronomie des Willens ausgesprochen. Hebbel sagt sogar: „Alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber in ein Leiden auf, ... alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln“ (W. IX, 52). Unsittlich ist jede Störung der allgemeinen Harmonie. Es bedarf kaum des Hinweises, wie sehr solche Anschauungen der Ethik Spinozas gleichen. Indessen konnte die bloß passive Hingabe an das All und das mystische Verschwimmen im Universum einer so kraftvollen Persönlichkeit, wie Hebbel es war, nicht genügen. Gegen die Entindividualisierung, die eigentlich die notwendige Folge seiner Grundüberzeugung ist, sträubte sich sein Innerstes, schwebte ihm doch das Ideal eines starken, selbsteigenen Charakters vor, der sich seine Stellung zum Universum durch höchste geistige Tätigkeit zu erringen hat. Aus seiner innersten Lebensstimmung schreibt der Dichter: „Die größte Torheit ist's, gebeugt ins Leben einzutreten. Das Leben ist dem Widerstrebenden geweiht. Wir sollen uns hoch aufrichten, so hoch wir können und so lange, bis wir anstoßen“ (T. I, 1830). Daher werden für eine äußerliche Betrachtung große Menschen immer Egoisten heißen. „Ihr Ich verschlingt alle andern Individualitäten, die ihm nahe kommen, und

Digitized by Google

diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht“ (T. II, 1869). — Man wird es schwer finden, solche entgegengesetzte Gedanken miteinander zu verschmelzen. Es würde indessen dem Wesen Hebbels Gewalt angetan, wollte man einer kahlen Systematik zuliebe die eine Seite zugunsten der andern unterdrücken.

Grundgesetz für alles Leben ist nach Hebbel das Gesetz der Selbstbehauptung. Es gilt für die Individuen sowohl wie für Staaten und selbst für das Universum. Da nun das Universum ursprünglich eine Einheit bilden soll, diese Einheit aber durch das Dasein so vieler Einzelwesen mit besonderem Einzelwillen gestört wird, so widerstreitet das bloße Dasein der Individuen schon dem Weltgesetz der Sittlichkeit. Insofern kann man von einer Ur- oder Existenzschuld sprechen, die auf jedem Einzelwesen an und für sich schon lastet. „Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriffe des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz“ (W. XI, 29). Von der Erbsünde unterscheidet sich Hebbels „Urschuld“ dadurch, daß sie nicht Vererbung einer mit freiem Willen Gott gegenüber begangenen Sünde ist, sondern dem Menschsein überhaupt, ja jedem Einzeldasein anhaftet. „Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten wie hier“ (W. XI, 30). Diese uranfängliche Schuld ist der Menschheit sowie dem einzelnen Menschen zu Beginn der geistigen Entwicklung noch unbewußt. Von der Natur und dem All abgelöst sucht er den Pol des Lebens in sich selbst. Dann aber steht er in seiner „spröden Isoliertheit“ dem großen Ganzen im Wege; und wenn das unsichtbare Schwungrad der Welt ihn ergreift und ihn höhnend in einen Abgrund schleudert, ahnt er, daß im Grunde sein Dasein doch nicht so ganz ihm selbst gehörte, wie er wähnte. „Nun fühlte er sich sündig und wußte nicht worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheueren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weiter gehen kann als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, so wie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig ge-

achtet werden will“ (W. X. 373). Die Urschuld ist aber nicht wirkliche Sünde; sie ist nur die Möglichkeit dazu. Wirkliche Schuld entsteht erst durch das maßlose Wollen, das sich, wie die oben angeführte Stelle sagt, dem Guten ebenso wie dem Bösen zuwenden kann; denn in jedem Falle handelt es sich um eine „starre eigenmächtige Ausdehnung seines Ich“ (W. XI, 4). Für die dramatische Schuld betont Hebbel ausdrücklich, daß nicht die bestimmte Richtung oder der Gegenstand, auf den das Wollen sich bezieht, sondern der Wille selbst die Schuld begründe. In Übereinstimmung mit dieser Lehre bemüht er sich denn auch als Dichter in seinen Dramen die bewußte moralische Schuld im gewöhnlichen Sinne möglichst auszumerzen. Der schwere Fehltritt Klaras wird als fast verzeihlich oder wenigstens entschuldbar hingestellt. Agnes Bernauer hat nur die eine Schuld, daß sie schön ist; und auch bei Genoveva und Mariamne läßt sich kaum von wirklicher Schuld sprechen. Ihr bloßes Dasein bringt das Unheil hervor. Individualität selbst ist Urschuld; denn die vielen Einzelwesen stören die Einheit des Universums. So kann Hebbel auch sagen, daß die Schuld auf der „ursprünglichen Inkonsequenz zwischen Idee und Erscheinung“ beruhe (T. III, 3158). Das Allgemeine erscheint demnach als das Sittliche, das Einzelne, Getrennte als unsittlich. „Das Gute existiert in der Gattung, das Böse nur in den Individuen“ (T. IV, 5843). „Die Strafe des Individualisierungsaktes ist, daß sich jetzt alles haßt und verfolgt, was sich lieben sollte“ (T. IV, 6001).

Durch die vorhergehenden Erörterungen ist nun der Egoismus als die Grundwurzel des Unsittlichen gekennzeichnet, denn er ist nichts anderes als die „Maßlosigkeit des Eigenwillens“. Nach Hebbels Ansicht „ist der Mensch mit Notwendigkeit Egoist, denn er ist ein Punkt, und der Punkt vertieft sich in sich selbst“ (T. II, 2637). Am schlimmsten sind die naiven Egoisten, „die nicht über ihren Kreis hinaussehen, die deshalb, wenn sie bloß für ihren Kreis tätig sind, für die ganze Welt tätig zu sein glauben“ (T. II, 2637). Wenn nun alles ursprünglich aus selbstsüchtigen Beweggründen hervorgeht, so ist eigentlich alle Moral Nützlichkeitsmoral: „Es ist die Frage, ob das, was wir Moral nennen, in den Augen höherer Wesen mehr bedeutet wie die geschickten Vorbereitungen, die der Biber trifft, um seinen Bau vor Überschwemmungen zu schützen, denn unsere Moral ist im Grunde doch auch nur ein Sicherheitsventil der Gesellschaft“ (T. IV, 6269). In Hebbels Sinne kann die Sittlichkeit sogar ein Sicherheitsventil des Weltalls genannt werden, da sie das Weltgesetz ist, vermöge dessen sich das Universum erhält.

Digitized by Google

Ist der Mensch als Einzelwesen geborener Egoist, so darf er es doch nicht bleiben. Zweck der ethischen Entwickelung ist es gerade, den engen Nützlichkeitsstandpunkt zu überwinden. „Wer leugnet den Egoismus? Worauf sollen die Radien eines Kreises zurückführen als auf den Mittelpunkt, der sie bindet, worauf sollen die Bestrebungen eines Individuums, das nur durch den Selbstzweck ein solches ist, abzielen als auf den Selbstgenuß? Da aber der dauernde Selbstgenuß unwandelbar an die Selbstentwickelung und Selbstvervollkommnung geknüpft ist und auf jedem anderen Wege in Selbstzerstörung umschlägt, so führt dieser Egoismus eben auf die sittliche Grundwurzel der Welt zurück, und es stellt sich als Letztes heraus, daß man der Welt nur insoweit dient als man sich selbst liebt“ (T. IV, 5921). Nach diesen bedeutsamen Äußerungen aus dem Jahre 1861 hat das selbstsüchtige Handeln als solches überhaupt keine dauernde Wirkung im Laufe der Weltentwickelung. Denn entweder vernichtet es sich selbst, oder aber es führt schließlich zu einem veredelten Egoismus, in dem mit der eigenen Persönlichkeit zugleich auch das Wohl der Gesamtheit gefördert wird. Nach Hebbels Ansicht kann nämlich der Mensch nichts anderes erstreben als seine eigene Vollkommenheit; denn nur solches Streben steht in seinen Kräften und ist des Erfolges sicher. Wenn ich aber mein eigenes Ich gewinne, so gewinne ich dadurch die Welt, und die Welt gewinnt mich; und wiederum durch geistige Erfassung der Welt gelangt man zu innigerem Besitze seines eigenen Wesens.

Welt und Ich.

Im großen ungeheuren Ozeane
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschließen?
So wirst du nie zur Perl' zusammenschießen,
Wie dich auch Fluten schütteln und Orkane!

Nein! öffne deine innersten Organe
Und mische dich im Leiden und Genießen
Mit allen Strömen, die vorüber fließen;
Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.

Und fürchte nicht, so in die Welt versunken,
Dich selbst und dein Ureignes zu verlieren:
Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!

Erst wenn du kühn von jedem Wein getrunken,
Wirst du die Kraft im tiefsten Innern spüren,
Die jedem Sturm zu steh'n vermag im Tanze!

(W. VI, 317)

Digitized by Google

So besteht die Aufgabe des Menschen in der Überwindung eines engen, falschen Egoismus und in möglichst vollkommener Ausbildung seiner eigenen Persönlichkeit; denn weiter reicht seine Kraft nicht. Aber alles sittliche Ringen des Einzelnen verschwindet zu einem Nichts vor der Majestät der sittlichen Idee, die in unwandelbarer Reinheit und kalter Unberührbarkeit über dem kleinlichen Tun der Menschen thront.

„O glaube nicht, daß du durch deine Sünde
Die Welt verwirrst! Wie du auch freveln mögest,
Und ob du Gott dein Ich auch ganz entzögest,
Du hinderst nicht, daß sie zum Kreis sich ründe“ (W. VI, 312).

Alle sittlichen und unsittlichen Handlungen berühren die Idee selbst nicht; denn sie sind nur ihre Symbole. „Die sittliche Idee wird verletzt“, heißt also nur: ihre Symbole entsprechen ihr nicht. Ist die sittliche Weltordnung durch eine Maßlosigkeit aus dem Gleichgewicht gebracht, so bewirkt die Idee eine entgegengesetzte Maßlosigkeit, um die erste auszugleichen.[21] Danach ist jede sittliche Störung, oder jede Sünde eigentlich notwendig; sie erhält, wie Hebbel sagt, „von höherer Hand die Taufe der Notwendigkeit“; „das Schicksal adoptiert die Tat blinder Leidenschaft“ (W. X, 355). Ja, „das Schlimmste, was von einem einzelnen ausgeht, scheint oft notwendig fürs Allgemeine“ (T. I, 1193). Die Einrichtung, daß die Weltordnung in ihrer Harmonie sich immer wieder herzustellen sucht, nennt Hebbel die Selbstkorrektur der Welt. Es ist das ein Gedanke, der des Dichters Innenleben geradezu beherrscht. Immer und immer wieder erdenkt er kreisförmig geschlossene Ereignisfolgen, welche die Selbstkorrektur der sittlichen Ordnung darstellen sollen. Die Tagebücher geben eine große Menge solcher leicht hingeworfener, oft sehr gequälter und unnatürlicher Vorgänge. Aber auch in Gedichten und Dramen ist der Stoff häufig nach dem Prinzip der Selbstkorrektur bewußt zugeschnitten. In den Dramen herrscht eine Art „psychologischer Mechanismus“[22]. Hebbel wendet alles auf, um das, was freier Willensentschluß der Menschen scheinen könnte, als durch mannigfaltige Motive bedingt darzustellen. Die erste Tat seiner Helden ist oft mehr oder weniger freiwillig; alles weitere aber soll gemäß dem Grundsatz der Selbstkorrektur mit starrer Notwendigkeit auseinander hervorgehen. Die erste Maßlosigkeit fordert zum Ausgleich eine zweite und so fort. Er will eben in seinen Dramen die „Gebundenheit des Lebens“ zur Anschauung bringen. Am erschütterndsten wirkt diese Gebundenheit, der eherne Schritt des Schicksals, in

der „Maria Magdalena“. Geradezu übertrieben aber hat Hebbel seinen Grundsatz in der „Julia“, wo die Handlung ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit rein als Symbolik der Selbstkorrektur erdacht ist. — Am deutlichsten wird vielleicht seine Ansicht am Beispiel des Sokrates. Der griechische Weise war in seinem Kampfe gegen die herrschenden religiösen Vorstellungen maßlos — wenn auch nach der Seite des Guten. Das moralische Gleichgewicht des griechischen Volkes war gestört und konnte nur durch eine ausgleichende Maßlosigkeit wiederhergestellt werden. So war die Verurteilung des Sokrates vom Standpunkt der Idee notwendig, und „die Athener traten mit bösem Gewissen und aus unlauteren Gründen das Rechte“ (W. X, 355). Die ewige Idee selbst aber, hier insbesondere die Rechtsidee, blieb unberührt. Man sieht an dieser Stelle schon deutlich den Quell tragisch-pessimistischer Anschauung. Was ist das für eine Welt, in welcher der Gute, der sich über das Mittelmaß erhebt, notwendig untergehen muß?

Aus der Annahme der Notwendigkeit alles Geschehens folgt unmittelbar, daß der Mensch nicht frei handeln kann. Wiederholt hat sich Hebbel für den Determinismus ausgesprochen. 1842 heißt es im Tagebuch: „Der Mensch hat freien Willen — d. h. er kann einwilligen ins Notwendige!“ (T. II, 2504), und neun Jahre später: „Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, daß er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt“ (T. III, 4969). Man denkt bei diesen Worten an Meister Anton in der „Maria Magdalena“. Er selbst glaubt frei und sittlich zu handeln; wer aber den ganzen Lebenskreis seiner Familie übersieht, erkennt, daß er im Gegenteil unfrei und vom höheren Standpunkt aus unsittlich handelt. Zu beachten ist allerdings, daß selbst Charaktere wie Golo, die fast mit Notwendigkeit der Schuld anheimfallen, den Keim zur Selbstüberwindung in sich tragen. In dem Widerstreit der Antriebe zum Guten oder Bösen geht schließlich die Entscheidung aus innerer Selbstbestimmung hervor. Hebbel versäumt es nie, bis zu einem gewissen Punkte in der Entwickelung der Charaktere in uns das Gefühl wachzuhalten, daß sie auch anders handeln konnten, daß die Möglichkeit dem Bösen zu widerstehen, gegeben war. Für das Bewußtsein der dramatischen Person behält er eine gewisse Selbstbestimmung bei; der Blick aufs Ganze dagegen soll den Eindruck der Notwendigkeit hervorrufen. Obwohl also Hebbel stark zum Determinismus neigt, so betont er doch, daß der Einzelne für seine Handlung im vollen Maße verantwortlich sei. Er wendet sich gegen die verbreitete

Digitized by Google

Neigung, eine Tat für mehr oder weniger entschuldbar zu halten, wenn man die psychologischen Momente, die zu ihr führten, deutlich erkannt hat, und spottet darüber, daß man in der Rechtsprechung „in neuerer Zeit dem Punkte schon ziemlich nahe war, wo das Verurteilen ganz aufhört und wo man wenigstens nicht mehr den Nero, der Rom in Brand gesteckt, sondern höchstens noch den Seneka, der die Untat durch Saumseligkeit im Lektionengeben verschuldet hat, zur Verantwortung zieht“ (W. XII, 318). Allerdings: „nur die nächste Folge darf dem Menschen zugerechnet werden; alles andere ist Eigentum der Götter“ (T. I, 161).

Wir sahen oben, daß die Idee der Sittlichkeit sich nicht in unendlichem Streben allmählich verwirklicht, sondern von Anfang an besteht und nur dafür sorgt, daß die Welt der Erscheinungen ihr einigermaßen entspricht. Der Gedanke eines sittlichen Fortschritts im Ganzen der Welt spielt also bei Hebbel keine Rolle. Die Welt im höheren Sinne ist sittlich, da Sittlichkeit mit Notwendigkeit und diese mit Selbsterhaltung identisch ist. — Sittliches Streben gibt es nur für den Einzelnen, und es besteht wesentlich in der Anpassung an den sittlichen, d. h. notwendigen Gesamtzustand der Welt. „Wir sollen handeln, nicht um dem Schicksal zu widerstreben, das können wir nicht, aber um ihm entgegenzukommen“ (T. II, 1044). Der Mensch kann sich demnach nicht über das Schicksal erheben, sondern nur in dasselbe hineinwachsen; und dies eben erfordert ein beständiges sittliches Fortschreiten. „Sittlich ist jede Tat, die den Menschen über sich selbst erhebt. Darum ist eine und dieselbe Tat nie zweimal sittlich in dem Leben eines und desselben Menschen; denn die erste stellte ihn schon so hoch, daß die Wiederholung ihn nicht höher stellen konnte“ (T. II, 3063). Auch meint Hebbel einmal, der Mensch steige vielleicht durch jede sittliche Tat auf der großen Stufenleiter der Wesen um eine Staffel höher. Aber in solchen Aussprüchen klingt mehr der ethische Idealismus der Jugend nach, den Hebbel glücklicherweise nie ganz aufgegeben hat. Wenn ihm der Gedanke der Notwendigkeit vor Augen steht, drückt er sich weit skeptischer aus. Scheinbar entzieht sich zwar der Mensch durch Selbsttätigkeit und Selbstbewußtsein dem Kreise der universellen Notwendigkeit. Aber er muß bald erkennen, daß jene Tätigkeit auf Täuschung beruhte, und nicht er selbst, sondern die Urkraft des Weltalls in ihm tätig war. Wie aber beim Universum der Durchgang durch die Mannigfaltigkeit der wirklichen Dinge nötig ist, damit die Welt zur Selbsterkenntnis und zum Selbstgenuß

komme, so scheint auch jener Weg durch die täuschende Selbsttätigkeit erforderlich zu sein, um den Einzelnen zur Klarheit über sein eigenes Wesen zu bringen. Er sieht allmählich ein, daß sein Sonderbestreben keinen Platz hat in dem notwendigen Gange des Weltlaufs. Seine sittliche Vollendung aber hat er erreicht, wenn er „den Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen in sich gelöst und sich nur noch im Gesetz als seiend fühlt", „wenn er kein Gewissen mehr hat", d. h. keines mehr braucht, um sittlich zu handeln (T. II, 3191). Wenn der Mensch so den Gegensatz zwischen Eigenwillen und Weltwillen in sich aufhebt, indem er dem Schicksal entgegenkommt und es durch bewußten Willensakt zu seinem eigenen Willen macht, so erhebt er sich zu einer höheren Stufe der Freiheit. Jetzt ist Freiheit nicht mehr im negativen Sinne ein Frei-sein von Zwang, sondern ein positives sittliches Wollen. Der Mensch wächst gewissermaßen in die Notwendigkeit hinein. „Die geschaffene Welt ist nicht frei, aber sie wird frei. Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schauder vor der Vereinzelung; sie kann wieder abfallen von Gott; aber sie will nicht" — d. h. sie fügt sich frei in den Willen Gottes (T. IV, 5307). Wir dürfen in diesen Worten wohl die bedeutungsvolle Erkenntnis sehen, daß die Menschheit und ebenso der einzelne Mensch nicht von Anfang an frei ist, sondern vermöge einer ethischen Entwickelung es erst wird. Er überwindet die ursprüngliche Selbstliebe und kommt durch Einsicht dazu, in freier Selbstbestimmung sich in die Notwendigkeit zu ergeben. — Hebbels Ansicht über die Freiheit läßt sich kurz so zusammenfassen. Der einzelne Mensch als auf sich bezogenes Individuum hält sich für frei, ist aber in Wahrheit durchaus abhängig von der Welt, in der er lebt. Der Mensch, der sein Verhältnis zum Universum erfaßt hat, weiß sich umgekehrt als ein von diesem abhängiges Wesen, kommt also zur Erkenntnis, daß all sein Tun notwendig bestimmt ist; indem er aber diese Notwendigkeit als eine höhere, sittliche auffaßt und in sie einwilligt, erlebt er in sich diejenige Freiheit, die einzig diesen Namen verdient. Somit ist Fortschritt in der Sittlichkeit eigentlich dasselbe wie Frei-werden. —

Ähnlich scheint sich Hebbel auch den sittlichen Fortschritt der Menschheit als Ganzes zu denken, der ihm allerdings in früheren Zeiten überhaupt zweifelhaft erschien. Auch hier beruht alles auf Erkenntnis. Neue sittliche Gesetze können zwar nicht aufgestellt werden, aber die Gültigkeit der vorhandenen bedarf oft, z. B. in unserer Zeit einer festeren und tieferen Begründung. In einer oft angeführten Stelle aus dem Vorwort zu „Maria Magdalena" heißt es:

„Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Standpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist nach meiner Überzeugung der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht . . .“ (W. XI, 43). Mit anderen Worten: es soll die bisher heteronom begründete Moral von nun an im Sinne KANTS als autonom erfaßt werden; das, was rein objektive Notwendigkeit, d. h. Zwang schien, soll im Verlauf der ethischen Entwickelung zum subjektiven Antrieb des Willens werden. An sich fällt allerdings beides zusammen, da der Einzelmensch nur Ausfluß der Idee der Welt ist. In Übereinstimmung mit KANT entlehnt also hier die sittliche Vorschrift den Rechtsanspruch ihrer Gültigkeit nicht irgend etwas Äußerem, sondern allein der Natur des moralischen Wesens; dieses ist aber bei KANT der Mensch bzw. die menschliche Vernunft, während es bei HEBBEL das Universum ist. Daher betont KANT das „du sollst“, an dessen Stelle HEBBEL ein „du mußt“ setzt, das sich erst durch sittliche Entwickelung in ein „du willst“ verwandelt.

Viel entschiedener als seine theoretischen Erörterungen sprechen HEBBELS große Dramen für einen ethischen Fortschritt der Menschheit! „Herodes und Mariamne“, „Agnes Bernauer“ und besonders „Gyges und sein Ring“ gewähren einen tröstenden Ausblick auf eine Zukunft, in der die engen Moralformen überwunden sein werden, aus denen der tragische Konflikt hervorging. Kandaules, das Opfer veralteter Vorurteile, spricht die Hoffnung auf eine solche Zukunft aus:

„Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre?“

Wir dürfen also wohl behaupten, daß der reife HEBBEL an der sittlichen Vervollkommnung der Menschheit nicht gezweifelt hat[28].

Wie sehr sich HEBBELS Anschauungen auf ethischem Gebiete im Laufe der Zeit verändert hatten, erkennt man am besten, wenn man sie mit SCHILLERS Idealismus vergleicht, dem der jugendliche Dichter, wie wir sahen, gefolgt war. Für SCHILLER ist das Notwendige im Sinne der Naturgebundenheit dasjenige, was der Mensch überwinden, über das er vermöge seiner Freiheit triumphieren soll. Für HEBBEL dagegen ist das Einleben in die Notwendigkeit (die allerdings von ihm anders auf-

Digitized by Google

gefaßt wird als von SCHILLER) das höchste Ziel ethischen Strebens. Was SCHILLER als niedrig und untermenschlich erscheint, ist für HEBBEL das Göttliche. — Dagegen ist HEBBELS Weltanschauung nahe mit der SPINOZAS verwandt. Freilich ist bei ihm niemals von einem willenlosen Aufgehen des Einzelnen im All die Rede, obwohl dies auch für ihn die notwendige Folgerung hätte sein müssen. Im Gegenteil hat er, wie erwähnt, sehr häufig eine kraftvolle Betätigung des Individuums gefordert und auch selbst das Beispiel dazu gegeben. Hierauf fußend hat man sogar den Versuch gemacht HEBBEL als einen Vorläufer NIETZSCHES hinzustellen[24]. Tatsächlich steckt ja auch in HEBBEL ein starkes, unbändiges Selbstgefühl, ein sich aufbäumender Stolz; vom großen Individuum hofft auch er den Fortschritt der Menschheit. Aber im Ganzen seiner Weltanschauung spielt das Individuum eine viel geringere Rolle und trägt zu sehr den Charakter der Gebundenheit, um aus sich eine neue sittliche Welt zu gebären. Für NIETZSCHE ist Moral die unerschrockene, durch nichts gehemmte Überwindung der Schranke, die die Welt dem Einzelnen entgegenstellt; für HEBBEL besteht die höchste Sittlichkeit darin, sich der Gebundenheit des Lebens auf Grund der Erkenntnis anzupassen. Zudem hat HEBBEL, wie die oben angeführte Stelle aus dem Vorwort der „Maria Magdalena" beweist, von einer Umwertung aller Werte nichts wissen wollen: nur Vertiefung der Moral erstrebt er, nicht völlige Umwälzung. Es ist eine oberflächliche Auffassung oder absichtsvolle Umdeutung, wenn man in der Gesamtpersönlichkeit HEBBELS einen Geistesverwandten NIETZSCHES erblicken will. HEBBEL hatte vor allem einen gesunderen Geist als der Verfasser des Zarathustra.

Um zu erkennen, welchen Wert HEBBEL dem Dasein beimaß, müssen wir auf seine Lehre vom Schmerz zurückgreifen. Wenn die Welt der Wirklichkeit nur durch die Vereinzelung besteht, die Trennung des Einzelnen vom Ganzen aber Schmerz erzeugt, so ist der Schmerz etwas Ursprüngliches im Dasein. „Jeder Schmerz entsteht aus Aufhebung des Gleichgewichts und der Harmonie; er ist als das das Gemeingefühl überragende Einzelgefühl des Teils zu definieren" (T. II, 2566). Es ist klar, daß der Begriff Schmerz hier wesentlich im ethischen Sinne gebraucht wird, wie das auch sonst bei HEBBEL meist der Fall ist. Somit setzt HEBBEL individuelles Leben eigentlich als gleichbedeutend mit Schmerz, und hier laufen seine Überzeugungen über den durchgängigen Dualismus alles Seins, über das Leben und über den Ursprung des Leides in einem Punkt zusammen. Wir erinnnern an den schon angeführten Satz, daß Leben

Digitized by Google

nur der Versuch des trotzig widerstrebenden Teils ist, sich vom Ganzen loszureißen und für sich zu existieren. Mit dem Leben ist ursprünglich das Leiden gegeben. Es leidet das All — oder auch Gott, in dem alle Wesen in vollkommener Einheit enthalten sein sollen; es leiden aber auch die Einzelwesen; ja sie steigern den uranfänglichen Schmerz — die Existenzschuld — durch bewußte Trennung von der Gesamtheit zur moralischen Schuld. So erscheint das Disharmonische für die Welt notwendig. Hebbel kann daher sagen, der Schmerz sei etwas Positives, und ferner: „Man hält den Schmerz immer für einen Angriff aufs Leben, für eine Pause desselben. Dies ist das Irrtum; er selbst ist Leben, er will leben. Daher ist es eigentlich mit der Freude vorbei, sobald der Schmerz einmal die menschliche Seele eroberte" (T. I, 1407). „Der Schmerz ist dem Menschen zum Leben ebenso notwendig wie das Glück" (T. I, 1429). In ihm als dem „Urgeheimnis" fühlen wir uns auch dem tiefsten Wesen der Welt näher; wir ahnen gewissermaßen die verborgenen Vorgänge, auf denen alles Werden beruht: „Die kranken Zustände sind . . . dem Wahren, Dauernd-Ewigen näher wie die sog. gesunden" (T. II, 2198). Ob aber der Schmerz und das Böse als selbständiges Element bis in die Weltwurzel zurückreichen, darüber spricht sich Hebbel nicht überall in derselben Weise aus. Einmal fragt er: „Was ist das Böse? Kann es gut werden, so wird und muß es gut werden, und zwischen gut und böse besteht kein anderer als ein zeitlicher, zufälliger Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? Und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zwiefache Weltwurzel gesetzt?" (T. II, 2616). Diese Ausführung endet zwar im Zweifel; wir wissen aber, daß Hebbel das Übel als eine Folge der Individualisierung ansieht, und so kann er es auch nicht in den Weltgrund zurückverlegen. In der Welt der Wirklichkeit herrscht zwar das Böse; aber es kann schließlich nicht siegreich sein über das Gute, sondern muß ihm unterliegen und dienen. „Die Sünde hat große Macht, aber die Macht, sich als selbständigen Gegensatz der Tugend hinzustellen und diese in freiem Haß zu befehden, hat sie nicht" (W. X, 398). Auch als tragischer Dichter hat Hebbel das Böse entschieden dem Guten untergeordnet. Einen Jago, der das Böse um seiner selbst willen tut, gibt es in seinen Dramen nicht. Entweder geht das Böse aus dem ursprünglich Guten hervor, wie bei Golo, oder es entsteht wesentlich aus einer Kette verhängnisvoller Umstände wie in „Maria Magdalena".

Digitized by Google

Im wirklichen Leben spielt allerdings der Schmerz eine größere Rolle als die Lust. Hebbel machte an sich selbst die Beobachtung, daß der Schmerz viel intensiver und schärfer in das Gemütsleben eingreift als die Freude. Er findet, „daß alle menschlichen Freuden sich an Befriedigung der Bedürfnisse knüpfen, also gewissermaßen nur ein Ergänzen des Daseins, ein Verstopfen seiner Lücken sind“ (T. II, 2539), so daß die Freude nur ein Aufheben des Schmerzes und dieser also das Ursprüngliche wäre. Schon auf einer der ersten Seiten des Tagebuchs lesen wir die Bemerkung, daß der Schmerz in der Dauer, die Freude im Augenblick liege (T. I, 25). Auch stumpft das Gefühl für Freude sehr schnell ab: „So wie du um eine Freude reicher bist, ist der Baum des Lebens für dich um eine ärmer“ (T. I, 1712). Hebbel deutet hiermit eine wichtige psychische Tatsache an: die Gleichgewichtslage unseres Gefühls wird durch Zustände der Lust stärker erhöht als durch Schmerz herabgesetzt, so daß lustbewirkende Reize durchweg eine größere Intensität haben müssen, um noch eine merkliche Wirkung auszuüben als schmerzerregende. Die Mensch neigt seiner Natur nach dazu, jede Steigerung des Lebens, d. h. jedes Lustgefühl als etwas Natürliches hinzunehmen und dadurch sein allgemeines Lebensgefühl zu erhöhen, während sich bei schmerzlichen Erlebnissen die Gleichgewichtslage des Gefühls nur langsam und gewissermassen widerstrebend herabsetzt. So ist der Mensch geborener Optimist. „Es ist der Fluch der Vornehmen, daß sich ihnen die höchsten irdischen Genüsse in kahle, schale Bedürfnisse, die sie nimmer befriedigen können, umsetzen“ (T. I, 1070).

Die letzten Erörterungen über Lust und Schmerz scheinen mit Notwendigkeit zu einer pessimistischen Lebensanschauung zu führen. Zweifellos lag auch im Geiste des jungen Hebbel neben einer auf das Ideale gerichteten Gesinnung ein herber, pessimistischer Zug. Das Nachtgemälde „Holion“, das der Dichter etwa in seinem 27. Lebensjahre verfaßte, ist, wie Scheunert sich ausdrückt, „eine Klage über die idealfeindliche und trostlose Beschaffenheit des irdischen Lebens“. Es heißt darin: „Siehe, du armes Menschenkind, das ist dein Geschlecht, aus Nichts entstehend, um Nichts kämpfend und zu Nichts kehrend. Siehe, du armes Menschenkind, so hast du getanzt und bist vergangen; so haben deine Lieblinge getanzt und sind vergangen; so haben Jahrtausende getanzt und vergingen, so werden Jahrtausende tanzen und vergehen, bis endlich die mürben Knochen der Natur zerbröckeln und ihr Vergehen dem lächerlichen

Digitized by Google

Schauspiel ein Ende macht" (W. VIII, 5). Solche schmerzvollen Ergüsse stammen indes damals wohl weniger aus eigenen Erlebnissen als aus irgendwelchen literarischen Eindrücken. Immerhin fand diese Stimmung in HEBBELS Geiste lauten Widerhall; und nur allzuhäufig klingt auch später aus seinen Aufzeichnungen und Briefen der verzweiflungsvolle Aufschrei eines Herzens, das sich von der Niedrigkeit und Gemeinheit des Lebens angewidert fühlt. In übelster Stimmung, krank und ohne Nachricht von Elise schreibt HEBBEL von Paris: „Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Kreaturen muß eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war; die unendliche Teilbarkeit ist die gräßlichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, einer durch den andern sich durchfressend; jeder solange vergnügt und in roher Existenzwollust sich wälzend, bis auch er sich an irgendeiner Stelle angenagt fühlt; dann ein possierlicher Kampf, zuletzt wird das Leben wie das Stück Speck in der Mausefalle aus dem einen Kadaver in den zweiten hinübergezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? — Vielleicht eine Midgardschlange, die sich in den Schwanz beißt und nicht mehr zu kauen, nur wiederzukäuen braucht" (An Elise, 17. März 1843). — Wenn HEBBEL einmal sagt, seine Unzufriedenheit wurzele in übertriebener Zufriedenheit mit der Welt, so deutet er damit die eigentliche Quelle seiner trüben Lebensanschauung an. Gerade eine optimistische Grundrichtung des Geistes führt bei wirklich schmerzvoller Erfahrung leicht zum Pessimismus. Ein flacher Optimismus war HEBBEL natürlich sehr verhaßt, und er meint, wenn man über eine „beste Welt" überhaupt etwas beweisen könne, so sei es nur das, daß keine Welt besser sei als eine (T. III, 3312) — denn die Welt sei notwendig mit Leid erfüllt. Im Hinblick auf HEBBELS Lebensgang verstehen wir auch eine Stimmung, wie sie sich in folgenden Zeilen äußert: „Ich frage: wozu die Überhebung [nämlich des großen tragischen Helden]? wozu dieser Fluch der Kraft? Nur wenn sie dadurch gesteigert, wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Und doch könnte man selbst dann noch fragen: wozu ist die Gradation nötig? Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unsäglichen Schmerzen erkaufen muß?" (T. II, 2578.) Man hat diese Stelle als den „Schlußstein in dem gewaltigen Gebäude des HEBBELschen Pessimismus" bezeichnet[25]. Aber sie enthält wohl mehr eine zweifelnde Frage als eine radikale Verurteilung der Welt. Wer wie HEBBEL an der durch-

Digitized by Google

gängigen Vernünftigkeit der Welt festhält, kann nicht dem äußersten Pessimismus anheimfallen. Zudem ist der Schmerz etwas, das nur der Vereinzelung der Wesen anhaftet und mit dieser selbst überwunden werden kann. Richtig ist es, „daß HEBBELS Ethik auf die Notwehr gegen den Pessimismus gestellt" ist und daß er im letzten Grunde sogar Optimist ist[26]. Seine weltverachtenden Anwandlungen sucht er zu überwinden; daß ihm dies nur sehr schwer gelang, lag abgesehen von der trüben, äußeren Erfahrung einerseits an dem Mangel einer von innen heraus geschöpften sittlichen Überzeugung und andrerseits daran, daß die Lebensbejahung, die in der Tat ein Moment in HEBBELS geistigem Wesen war, doch nicht Kraft genug besaß, um über die hemmenden Triebe ganz zu siegen. Jedenfalls aber bildete der Pessimismus nur einen Einschlag in dem tragischen Gewebe seiner geistigen Verfassung. Man beachte auch, daß der radikale Pessimismus nie zur Tragödie, sondern nur zur Tragikomödie gelangen kann. Natürlich ist eine Welt, in der Schönheit und Unschuld untergehen müssen wie in „Agnes Bernauer", nicht schlechthin gut. Aber es ist eben nicht HEBBELS letzte Absicht, uns den Untergang des schuldlosen Mädchens vorzuführen; sie selbst ist nur ein Opfer der sittlichen Idee, die am Schlusse der Tragödie in leuchtender Klarheit erstrahlen soll[27].

Um den Pessimismus theoretisch zu überwinden, ist es nötig, dem Bösen innerhalb der Welt seine zweckvolle Bestimmung anzuweisen. HEBBEL sieht ein: „Das Böse ist deswegen so verderblich, weil es der Weltordnung und den innersten Naturbedürfnissen entgegengesetzt, keine Konsequenz zuläßt" (T. I, 1069). Er deutet damit die ewige Unfruchtbarkeit des Bösen an, die ihre klassische Verkörperung in GOETHES Mephistopheles erhalten hat. Auch HEBBEL hatte einmal die Absicht, das Wesen des Bösen in einem dramatischen Charakter zu gestalten; nur sollte sein „Satan" um soviel bedeutender werden als Mephisto, um wieviel Christus größer ist als Faust. In dem Entwurfe zu diesem Drama „Christus" erhält der Satan auf seine Frage: „Und was ist meine Strafe?" von Christus die Antwort:

„Daß dir dein Werk zuletzt mißlingt
Und auch dein treuster Sklave
Sich deinem Joch dereinst entringt" (W. V, 321).

Ähnlich heißt es im Tagebuch: „Wenn das Böse sich nicht zu irgendeiner Zeit ins Gute verwandeln müßte, so hätte es ebensoviel Anspruch auf Existenz als das Gute. Es paßt auch nur darum nicht

Digitized by Google

in die Weltordnung, weil es nicht bleibt, was es ist“ (T. I, 1340). Dichterischen Ausdruck haben diese Gedanken in der Rede des Papstes am Schluß des „Michel Angelo“ gefunden:

„Der Herr hat mitten in die Welt
Den Feind, den Teufel, hineingestellt.
Der dient ihm auch, doch mit Verdruß,
Und da er's nur tut, weil er muß,
Bringt er sich um den Lohn, und Gott
Wird ihm nichts schuldig als Hohn und Spott.
So ist und bleibt er denn der Tor,
Der seine Mühe noch stets verlor,
Und wenn er auch der letzte ist,
Er beichtet noch einst und wird ein Christ“ (W. III, 129).

Das Böse ist demnach in sich widerspruchsvoll und muß von selbst in sein Gegenteil umschlagen. Ja, das Gute kommt zur Entfaltung nur durch die treibende und läuternde Kraft des Schmerzes. Hier sprach Hebbel aus Erfahrung: „Die im Leben glücklich Gestellten sollten wissen oder bedenken, daß die Not die Fühlfäden des inneren Menschen nicht abstumpft, sondern verfeinert; dann würden sie sich ihrer Stellung nicht so oft überheben, denn gewiß geschieht dies weniger aus Vorbedacht als aus Dummheit.“ Hierzu fügte er die Bemerkung: „Aus dem Innersten heraus“ (T. I, 464). Noch deutlicher heißt es: „Nicht das Gute, nur das Schlechte weckt Genie“ (T. I, 914). Derselbe Gedanke findet beredten Ausdruck in dem Briefe, den Hebbel nach dem Tode seines Frenndes Rousseau an dessen Schwester Charlotte schrieb: „Der Tod eines heißgeliebten Menschen ist die eigentliche Weihe für eine höhere Welt, das hab ich in der letzten Zeit aufs Innigste empfunden. Man muß auf Erden etwas verlieren, damit man in jenen Sphären etwas zu suchen habe! Und in diesem Sinne darf man wohl sagen: der Schmerz ist der größte Wohltäter, ja der wahre Schöpfer des Menschen. Freilich ist er dies nur dann, wenn man, nachdem man ihn ins Innerste eindringen ließ, ihn männlich bekämpft“ (14. November 1838). Wer solche Anschauungen hegt, ist sicherlich nicht Pessimist. Hebbel meint, von Lebensschmerz dürfe nur der sprechen, „dem von vornherein das Leben völlig unmöglich gemacht, dem ein Ding daraus gedreht wird, das er nicht brauchen kann und doch nicht wegzuwerfen wagt“ (T. I, 1187). Die Weltschmerzperiode ist ihm eine der unerquicklichsten in unserer ganzen Literaturgeschichte, weil ihr der Ernst fehle. Der zynische Weltschmerz Heines war ihm in der Seele zuwider. „Bei unserem Heinrich Heine, der sich eine gute Weile als

Konduktenführer und Leichenmarschall des jüngsten Tages gebärdete, ging der „große Riß“, über den er jammerte, nicht einmal durch die Weste, geschweige durch das Herz“ (W. XII, 178). HEBBEL, der das härteste Geschick durchgemacht und in seinem eigenen Busen einen schwer zu bändigenden Dämon zu bekämpfen gehabt hatte, kannte das Leid nur zu wohl; er wußte, was das so oft gedankenlos hingeworfene Wort von der Nichtigkeit des Daseins in Wahrheit bedeute: denn er hatte den Schmerz durchlebt. Wie hohl und unecht mußte ihm affektierter Weltschmerz vorkommen? Nach einem Ausbruch der Verzweiflung schreibt er an Elise: „Das Weltverachtungs-Wesen, so sehr es sich aufspreizt, ist gar nichts und hat nicht mehr Wahrheit und Bedeutung als eine Fieberraserei, mag man es nun bei Lord BYRON, bei mir oder wo sonst finden; O, Au und Ach ist keine Musik“ (Paris, 24. März 1844). Und in viel späterer Zeit schreibt er: „SHAKESPEARE würde in seiner berühmtesten Tragödie ein schlechtes Stück geliefert haben, wenn er Hamlet das letzte Wort darin gelassen hätte, und um die Welt wird es immer bedenklich stehen, wenn Hamlet mitsprechen darf“ (W. XII, 178).

Dennoch kennt HEBBEL eine Art Welt- oder Daseinsschmerz, von dem an früherer Stelle schon die Rede war. Das Weltall selbst empfindet nach seiner Ansicht Schmerz, bezeichnet er doch die Welt als die Wunde Gottes. Wenn Pflanzen und Tiere Organe der Erde sind, so kann man deren Schmerzen als das unmittelbare Leid der Welt ansehen: „Die Natur hat den Pflanzen- und Tierschmerz unmittelbar; sie gab dem Menschen Bewußtsein, um Schmerz in ihm abzulagern“ (T. III, 3990). Während der Mensch sich von seinem Schmerze im Bewußtsein unterscheidet, wird der Schmerz des Tieres mit seinem Dasein eins, so daß „das Tier, das z. B. an einem Fieber leidet, nur ein lebendiges Fieber ist“ (T. I, 1837). Ähnlich heißt es in einem viel späteren Tagebuch: „Ein gequältes Tier *ist* Schmerz, es leidet nicht bloß Schmerz“ (T. III, 3402). Im Menschen wird der Schmerz wegen der Individualisierung zu etwas ganz Persönlichem. Als natürlicher Egoist empfindet er zunächst nur sein eigenes Leid. Allerdings entwickelt sich in ihm bald die Teilnahme an den Schmerzen anderer. Aber mit SPINOZA hat HEBBEL vom Mitleid nur eine sehr geringe Meinung. „Das Mitleid ist die wohlfeilste aller menschlichen Empfindungen“ (T. I, 942). „Zum Mitleiden gab die Natur vielen ein Talent, zur Mitfreude wenigen“ (T. I, 401), — denn nur allzu oft erweckt fremdes Glück das Gefühl des Neides, und Neid und Mitleid entspringen nach SPINOZA aus einer und derselben Wurzel.

Digitized by Google

„Tugend nennt ihr's, die Freude des andern wie eigne zu fühlen?
Unermeßliches Glück scheint mir's und großes Talent!" (W. VI, 454).

In demselben Maße aber wie der Mensch über sich hinauswächst, erweitert sich auch sein Schmerz. Nun erscheint das persönliche Leid ihm gering gegenüber dem Weh der ganzen Welt, und mit der Einsicht, daß der Schmerz notwendig mit dem Dasein der Welt verknüpft ist, gelangt er endlich zu einem Gefühl, das man etwa als metaphysischen Universalschmerz bezeichnen könnte. „Daß die Menschen so viel von Schmerzen und doch so wenig vom Schmerz wissen!" (T. I, 687) ruft er in einem Briefe an Elise aus; an sie richtet er auch die harten Worte: „Das ungeheure Weh der Welt muß Euch gar nicht berühren, denn so groß könnte der Schmerz um das Einzelne gar nicht werden, wenn Ihr irgendeinen Schmerz um das Ganze hättet, Euch quälen die Rätsel des Daseins erst dann, wenn sie Euren eigenen Kreis verfinstern, und nur soweit, als dieses geschieht" (T. II, 2932). Noch deutlicher spricht Hebbel diesen Gedanken in einem späteren Reisebriefe (W. X, 195) aus: „Es gibt ein Weh, das nicht aus den einzelnen Dissonanzen des Lebens, nicht aus den Schwankungen von Furcht und Hoffnung, von Glück und Unglück hervorgeht, sondern das dem Leben selbst in unergründlicher Unmittelbarkeit entquillt, und gegen dieses Weh ist nur derjenige geschützt, der die Weltwurzel auszuziehen versteht wie die Köchin eine Petersilienwurzel" — d. h. wohl: der das egoistische Streben in sich ertötet und sich frei ins Notwendige fügt. Der Mensch kann also dazu gelangen, daß er das allgemeine Menschenschicksal, daß man Schmerzen leiden, alt werden und sterben muß, als ein persönliches empfindet, und von solchen Schmerzen wurde Hebbel zeitweise heimgesucht. Sehr häufig kehrt in seinen Aufzeichnungen der Gedanke wieder, daß gerade der tieffühlende Mensch an sich den größten Schmerz erfährt. „In die Hölle des Lebens kommt nur der hohe Adel der Menschheit: die andern stehen davor und wärmen sich" (T. I, 498). „Die Edelsten leiden den meisten Schmerz" (T. II, 2082). Es braucht kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß Hebbel auch hier den Schmerz wesentlich von der sittlichen Seite auffaßt; er versteht darunter eine verzehrende Sehnsucht nach dem sittlich Idealen.

Eine besondere Frage ist es nun, wie sich der Mensch dem einzelnen Leid gegenüber, das ihn trifft, verhalten soll? Ist er ganz durchdrungen von dem Gefühl der Notwendigkeit alles Geschehens, so scheint ihm nur passive Ergebung in das Unvermeidliche ange-

messen zu sein. Solcher Ansicht ist Hebbel jedoch keineswegs. Die Nachricht vom Tode seines Söhnchens im Jahre 1843 hatte ihn, wie er schreibt, zunächst zur Selbstzerstörung herausgefordert. Bald aber mußte er erfahren, daß selbst der bitterste Schmerz, der im ersten Augenblicke das ganze Innere des Menschen zu vernichten droht, allmählich ohne bestimmte äußere Gegenwirkungen, scheinbar nur durch den Verlauf der Zeit sich lindert. Fast beunruhigt über diese Wahrnehmung, da er seinem Kinde doch tiefste Trauer schuldig zu sein glaubte, stellt er sich nun die Frage, ob der Mensch seine Schmerzen „aus Kraft des Geistes oder aus Schwäche des Herzens" überwindet? Er antwortet darauf: „Ich denke, der Egoismus, d. h. der Selbsterhaltungstrieb des Universums und des Individuums wirken in solchen Fällen ineinander, und die aus jenem hergenommenen allgemeinen Anschauungen und Ideen, an denen dieses sich allmählich wieder aufrichtet, werden uns nur deshalb zuteil, weil wir als Teile sonst früher zusammenbrechen würden, als es das Interesse des Ganzen gestattet" (T. II, 2975). Des philosophischen Ausdrucks entkleidet, besagt dieser Satz, der Mensch könne als Einzelwesen eigentlich vom Schmerz vernichtet werden, das Bewußtsein eines höheren Zusammenhanges mit dem Allgemeinen, sei dieses nun als höhere geistige Welt oder als Gesellschaft gefaßt, treibe ihn zur Überwindung des Schmerzes — eben durch die „Kraft des Geistes". Noch eingehender spricht Hebbel über diese Frage in einem Briefe, den er nach dem Tode seines Kindes in Wien an Bamberg schrieb (27. Mai 1847). Es heißt hier: „Der Schmerz hat sein heiliges Recht, man kann ihn so wenig unterdrücken, wie eine Krankheit, aber man kann mit ihm kämpfen, und er ist die einzige Probe der Ideen, nur durch ihn ersehen wir, was wir wert sind. Ich kann sagen, daß diejenigen [Ideen], zu denen ich durchgedrungen bin, mir nicht allein standhalten, sondern daß es mir auch bald gelingt, mich in sie hinein zu retten. Nur muß man auch hier ein Hausmittel nicht verschmähen, und so lange die Elemente selbst noch nicht wirken wollen, den Pflanzensaft, den man ihnen abgewonnen hat, an ihre Stelle treten lassen, um ihnen den Weg zu bahnen. Nach meiner Erfahrung hilft nichts als die unablässige Bemühung, die Gedanken von dem Verlust abzulenken und uns alles, was uns etwa durch seine sinnliche Gegenwart an ihn erinnert, aus den Augen zu schaffen. Das ist nicht egoistisch, dem Universum gegenüber gewiß nicht, denn dieses rechnet eben auf unseren Selbsterhaltungstrieb und unser Selbsterhaltungsvermögen; dem Toten gegenüber aber

Digitized by Google

auch nicht, denn jeder Tote nimmt dasjenige aus uns mit, was ihm allein gehörte, der Vater z. B. alles, was Sohn am Menschen ist, und es handelt sich nur darum, den Überschuß zu retten. Könnte man Teilnahme beweisen, ohne sie auszusprechen, ich würde ganz schweigen."

Eine metaphysische Begründung der Moral, wie Hebbel sie auf Grundlage seiner philosophischen Weltanschauung versucht, hat immer mit der Schwierigkeit zu kämpfen, aus ihren abstrakten Höhen den Weg zum wirklichen Tun des Menschen zu finden. Hebbel erleichtert sich den Übergang dadurch, daß er im Anschluß an Hegel dem Begriff der Sittlichkeit, den er metaphysisch-kosmologisch faßt, den Begriff der Moralität unterordnet. „Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit" (T. III, 3833). Sie wendet daher die sittliche Idee auf die besonderen menschlichen Verhältnisse an und ist dadurch mannigfachen Veränderungen ausgesetzt. Während die sittliche Idee selbst von aller Meinung und allem Wechsel der Zeit unberührt bleibt, wandeln sich die moralischen Vorschriften im Laufe der Menschheitsentwickelung. Offenbar ist unsere Moral durchaus verschieden von der der alten Griechen: trotz allem Wechsel aber bleibt die unbedingte Forderung der Sittlichkeit bestehen. Die Gesellschaft bildet nun, besonders wenn sie auf höheren Stufen zu verwickelten Verhältnissen führt, noch gewisse Verfahrungsweisen aus, die den Verkehr unter den Menschen regeln. Es ist dies die Sitte im engeren Sinne. Ursprünglich geht auch sie aus moralischer Quelle hervor; es mischen sich aber allmählich so viele praktische und ästhetische Rücksichten ein, daß die moralische Grundlage oft ganz verschwunden ist. Hebbel nennt dies das Gebiet der Konvenienz. Sie „ist, wie schon ihr Name beweist, nichts Ursprüngliches, sondern eine Übereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität, ganz soviel als davon naiv und instinktiv ist, in sich aufnehmen kann, und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität in sich aufnimmt" (T. III, 3833). — Hebbel bemerkt, daß die Dezenz, d. h. die Moral des äußeren Scheins in demselben Maße steigt, wie die Moralität fällt. Er geißelt besonders jene übertriebene Dezenz, „die die Unschuld schamrot macht und die, wenn sie konsequent wäre, mit der eigenen Mutter darüber hadern müßte, daß sie sie zur Welt geboren und die Natur nicht zu einer Ausnahme von der alten plumpen Regel gezwungen hat" (W. XI. 17). Fehlt die innere Moralität, so hält man natürlich um so mehr auf den äußeren Schein. Allerdings hat die Dezenz auch ihre gute Seite; „denn offenbar wird ein unreines Gemüt durch Worte und Dinge in

Aufruhr gebracht, die auf ein reines eine solche Wirkung nicht gehabt hätten" (T. III, 3833). In diesem Festhalten am Schein trotz des Verlustes der inneren Moralität spricht sich schließlich doch wieder die Anerkennung der sittlichen Idee aus. Hebbel war es bei dieser ganzen Überlegung wesentlich um die Frage zu tun, wie sich der dramatische Dichter zur Sittlichkeit stellen müsse; er entscheidet so: „Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals in Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft" (T. III, 3833). Das letztere hatte der Dichter bei seinem bürgerlichen Trauerspiele erfahren, das so sehr gegen die konventionelle Moral verstieß, sollte es doch gerade zeigen, wie verderblich erstarrte moralische Formen wirken können. Denn in dem Denken und Handeln des sonst so ehrenwerten Tischlermeisters herrscht statt wahrer Sittlichkeit nur die herkömmliche Sitte.

Für eine Ethik, die zu ihrem Grundprinzip die absolute sittliche Idee macht und eine Autonomie des Willens nicht kennt, entsteht ferner die Frage, in welcher Weise sich die Forderungen der absoluten Idee im einzelnen Individuum kundgeben? Bestände das sittliche Handeln nur in der objektiven Anpassung an die gegebenen Zustände der Wirklichkeit, so würde die Ethik dem flachsten Utilitarismus verfallen. Die absolute Idee der Sittlichkeit bzw. Notwendigkeit aber kann in ihrer abstrakten Allgemeinheit keinen Grundsatz für das konkrete Handeln abgeben. Nun nimmt Hebbel offenbar an, daß sittliches Gefühl in jedem Menschen mit einer gewissen Stärke vorhanden ist und daß es wie eine Art intelligibler Charakter von den ihm widersprechenden Gesinnungen und Handlungen nicht unmittelbar berührt wird. Auch der Sünder muß dieser Idee absolute Anerkennung zollen — wenigstens unbewußt: „Der Eigennützigste hält sich für uneigennützig, und dies ist kein häßlicher, sondern ein schöner Zug der menschlichen Natur. Er entspringt zum Teil aus der Verehrung dessen, was man in Wirklichkeit keineswegs besitzt, zum Teil aus dem richtigen Gefühl, daß jedes unserer Laster sowie jede unserer Tugenden nur Stufen zu einem Äußersten nach unten oder oben sind, nie dieses Äußerste selbst" (T. I, 1747). Der Eigennützige erkennt also die sittliche Forderung des selbstlosen Handelns als gültig an, tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß er nicht absolut eigennützig ist, daß es vielmehr andere gibt, denen gegenüber er selbst noch als relativ uneigennützig gelten kann. Andrerseits wird aber der moralisch Niedrigstehende eine verhältnismäßig geringe Meinung über den sittlichen Zustand der Gesamtheit

Digitized by Google

haben. „Einer, der selbst nicht wahr ist, wird sich nie einreden lassen, ein anderer sei wahr. Dies ist das Mittel, wodurch die individuelle Natur sich in allen Fällen wieder herstellt; soviel sie selbst der Idee gegenüber in ihrem eigenen Ich vermißt, soviel zieht sie der gesamten Menschheit ab" (T. II, 2978).

Also ein sittliches Bewußtsein ist in jedem Menschen vorhanden. Wodurch aber erteilt denn die absolute Idee dem Einzelbewußtsein ihre Befehle? HEBBEL antwortet: durch das Gewissen, dem er so eine metaphysische Deutung gibt. Das Gewissen ist demnach der Widerschein, den das Individuum von dem Lichte der allgemeinen sittlichen Idee empfängt. HEBBEL bezeichnet es einmal als „das Allerpositivste im Menschen, ja das allein wahrhaft Menschliche" (T. II, 3191); ein anderes Mal nennt er es „die Wunde, die nie heilt, und an der Keiner stirbt" (T. II, 2236). Eigentlich ist es nur ein Notbehelf für Wesen, die den Egoismus noch nicht überwunden haben; wer sich eins weiß mit dem Universum, bedarf seiner Mahnung nicht mehr:

„Kein Gewissen zu haben, bezeichnet das Höchste und Tiefste,
Denn es erlischt nur im Gott, doch es verstummt auch im Tier."

Wenn demnach das Gewissen in HEBBELS Weltanschauung eine wichtige Rolle spielt, so war es in seinem persönlichen Leben kaum eine starke Quelle sittlichen Handelns. Es scheint für ihn mehr einen metaphysischen Begriff als eine ethische Macht darzustellen. Das zeigt sich auch bei seinen dramatischen Charakteren. Sie handeln unter dem Drucke starrer Notwendigkeit; ihre Entschlüsse gehen aus gewissen Grundtrieben fast mechanisch hervor. So verfallen sie der Schuld und gelangen zu der Einsicht, daß sie in diese Welt nicht mehr passen. Man denke nur an Golo. Er hat anfangs noch das Bewußtsein, der Schuld entgehen zu können; aber die schwachen Antriebe der Versuchung zu widerstehen entnimmt er nicht einem inneren moralischen Gefühl, sondern ganz äußerlichen Momenten; zuerst setzt er sein Leben aufs Spiel und fordert dadurch gewissermaßen eine transzendentale moralische Macht heraus; dann soll der blasse Gedanke an den Edelmut seines Herrn ihn vor den bösen Anwandlungen schützen. Das Gewissen regt sich nicht. Später ist sogar eine Art Wille zum Bösen in ihm wirksam: „Ich treib die Sünde bis zum Äußersten, nur um zu sehen, ob's auch Sünde war (III. Akt, 2. Auftritt). Das Werden des Bösewichts ist eher ein „ergreifender Naturprozeß" [28] denn ein sittlicher Vorgang. Man erinnere sich auch der bezeichnenden Worte, die der Meister Anton am

Schlusse der „Maria Magdalena“ ausspricht: „Ich verstehe die Welt nicht mehr“. Es scheint, daß mehr seine Begriffe von der Welt in Verwirrung geraten sind, als daß sein moralisches Innenleben aufgewühlt wäre.

Entsprechend der oben erwähnten Einengung des Moralischen zur Konvenienz kann auch das Gewissen durch den Einfluß beschränkter gesellschaftlicher Verhältnisse zum Standesgewissen zusammenschrumpfen. „Fast in allen Klassen und Ständen der Gesellschaft, vorzüglich aber in den Handel und Gewerbe treibenden, hat man eine Art von generellem Standesgewissen erfunden, worin das individuelle der Einzelnen aufatmet oder, wie man will, erstickt. So betrügt ein Kaufmann, weil es alle tun, so mißhandelt ein Adliger den Bürgerlichen, weil es alle tun, so beträgt ein Soldat sich ungezogen, weil es alle tun, so verleumdet ein Journalist, weil es alle tun. Überhaupt ist der Mensch erstaunlich ingeniös in Erfindungen, den reflektierenden Teil seines Ichs über den handelnden zu betrügen, und was ihm im Physischen nicht gelingt: sein Bild noch im Spiegel zu korrigieren, das mißlingt ihm im Sittlich-Moralischen selten“ (T. III, 3640).

In naher Beziehung zum Gewissen steht der Begriff der Pietät, den Hebbel an verschiedenen Stellen bedeutsam hervorhebt, ohne ihn jedoch irgendwo genauer zu erörtern. Hebbel nennt die Pietät eine „Hauptwurzel des sittlichen Menschen“ und sagt, sie sei durch das moralische Gesetz ebensowenig zu ersetzen wie der Schlaf beim körperlichen Menschen durch Essen und Trinken (T. III, 4888). Der Kreis des Sittlichen geht im positiven Gesetz nicht auf, es bleibt noch ein dunkler Fleck übrig, ein unergründliches Gefühl für das „Seinsollende“, das ist die Pietät. Sie bedeutet „nichts Positives“ — denn sie gibt selbst keine bestimmten Vorschriften — „aber doch unendlich mehr wie alle zugespitzte Einzelheit“ (T. III, 4799). Pietät ist die Achtung vor dem unzerstörbaren ethischen Kern in der Persönlichkeit des Nebenmenschen wie in der Welt überhaupt. Wir fühlen, daß wir dasselbe Bewußtsein ethischen Wertes, auf das sich unsere Selbstachtung gründet, auch im Nächsten annehmen müssen; und dieses Gefühl ist ursprünglich in jeder Persönlichkeit angelegt; es kann durch sittliche Einwirkung des einen auf den andern wohl verstärkt, wie durch unsittliche Handlungsweise verdunkelt werden; aber es entsteht nicht erst durch äußere Einflüsse. Das, was wir Billigkeit nennen, geht aus der Pietät hervor: „Die Billigkeit ist das Gesetz, welches der Mensch sich selbst setzt, das Opfer, welches er von

seinem Recht freiwillig den Göttern darbringt, ein höchster Akt der Pietät" (T. IV, 5623). Die hohe sittliche Bedeutung dieses Gefühls beruht darauf, daß uns nach HEBBELS Ansicht eine fast unüberwindliche Schranke von den Mitmenschen trennt, daß wir Menschen uns nicht verstehen, sondern unendlich einsam im All dastehen. Ohne Pietät würde daher die Welt dem rücksichtslosesten Egoismus ausgeliefert sein; sie nähert die Menschen wieder und spinnt zarte Fäden von einem Individuum zum andern. Auf Egoismus beruht demnach die enge konventionelle Moral des Menschen als Sonderwesen; die Pietät dagegen reicht tiefer; sie rührt an die gemeinsame Grundwurzel der Menschheit; sie gibt ein stilles, aber tiefes Bewußtsein der ursprünglichen Wesenseinheit Aller: „Liebe heißt, in dem andern sich selbst erobern" (T. II, 1876)[29].

Ein Begriff, der in der früheren Ethik eine wichtige Rolle spielte, ist der der Tugend. Nun ist es begreiflich, daß eine Sittenlehre, die annimmt, das sittliche Geschehen sei zugleich das notwendige, nur wenig Raum hat für die Begriffe gut und böse, und daß dementsprechend auch der Begriff der Tugend sich eine eigenartige Umdeutung gefallen lassen muß. Tugend im gewöhnlichen Sinne ist eine besondere sittliche Tüchtigkeit, die den Menschen über das Mittelmaß der Pflicht hinaushebt und ein besonderes Verdienst begründet. HEBBEL drückt den Begriff der Tugend herab, indem er unter ihr, ähnlich wie SPINOZA, das naturgemäße Verhalten versteht und andrerseits mit ARISTOTELES als tugendhaftes Handeln die Vermeidung des Maßlosen ansieht. Auf die Frage, was Tugend sei, antwortet er: „Ein schöner Name für das einfachste Ding: Gesundheit" (T. I, 1772). Diese Erklärung paßt zu der Ansicht, daß das Unsittliche kein ursprüngliches Element der Welt sei, sondern eine Krankheit. Pessimistischer klingt es, wenn HEBBEL sagt: „Unsere Tugenden sind meistens die Bastarde unserer Sünden" (T. I, 1431), — d. h. sie gehen nicht aus reiner ethischer Gesinnung, sondern aus irgendwelchen persönlichen Beweggründen hervor. Jene Bemerkung schloß sich übrigens an ein kleines Erlebnis an. HEBBEL hat, offenbar unwillig über die Störung, einen Bettler abgewiesen. „Da fällt es mir schwer aufs Herz, daß diese rührend vorgeschobene Hand verstümmelt war, ich ziehe einen Kreuzer heraus und öffne abermals die Tür, doch der Mensch war schon fort. So wollte ich geben, nicht um zu geben, sondern um die Härte meines Abschlagens wieder gut zu machen." — In dem Höchsten und Edelsten, das ein Mensch tun kann, sieht HEBBEL nicht „ein Übermaß von Tugend, nur ein Über-

Digitized by Google

maß von Vermögen“ (T. I, 1772). Man erinnert sich der Lehre Kants, daß es ein überverdienstliches Handeln, das über das Pflichtmäßige hinausgeht, nicht gibt. Aber auch Spinoza sagt: „Unter Tugend und Vermögen verstehe ich ein und dasselbe.“

Eigentlich kennt Hebbel nur eine einzige Tugend, die diesen Namen wirklich verdient; sie besteht darin, „die allem Menschlichen zugrunde liegende Idee“ in jedem Menschen zu achten. Die ärgste Sünde ist daher, „einen Menschen zum bloßen Mittel herabzuwürdigen“ (T. I, 1611). Dieser Gedanke, den Hebbel schon im Tagebuch von 1839 niedergeschrieben hat, findet sich später in „Herodes und Mariamne“ in der großartigsten Weise verkörpert. Herodes benutzt in seiner Selbstherrlichkeit die Menschen um sich her als Mittel, ja als bloße Sachen. In Mariamne, dieser tiefinnerlichen Persönlichkeit verletzt und schändet er die ganze Menschheit. Auch Joseph und Soemus sind ihm nur Mittel zu seinen egoistischen Zwecken. Ihm fehlt eben diese höchste und einzige Tugend, die Achtung vor der sittlichen Idee, die Hebbel, wie wir sahen, in anderem Zusammenhange auch Pietät nennt. Übrigens berührt sich Hebbel auch hier wieder mit Kant, für den die einzige Triebfeder unseres Handelns in der Achtung vor dem Sittengesetz besteht. Ähnlich wie Hebbel sagt er: „Der Mensch ist zwar unheilig, aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein.“ — Auch in seiner eigenen Person muß der Einzelne die Idee der Menschheit hochhalten. Wenn Hebbel dies besonders betont, so wird man darin den Ausdruck seines starken Selbstgefühls wiederfinden. Wer alles ethische Verhalten verinnerlicht und nur die eigene geistige Entwickelung als unbedingt wertvoll ansieht, muß folgerichtig die Pflichten gegen sich selbst allen andern voranstellen. So meint Hebbel, die Pflicht, ein Versprechen gegen sich selbst zu halten, sei heiliger als die, ein Versprechen andern gegenüber zu halten. Alle Tugenden und Gesinnungen, in denen sich das eigene Ich dem fremden unterordnet, haben daher für ihn geringen sittlichen Wert. Vom Mitleid war schon die Rede. Nicht höher steht meistens die Bescheidenheit. „Die Menschen haben viele absonderliche Tugenden erfunden, aber die absonderlichste von allen ist die Bescheidenheit. Das Nichts glaubt dadurch etwas zu werden, daß es bekennt: ich bin nichts“ (T. I, 2764). Natürlich wird von Hebbels Worten nicht jene wahre Bescheidenheit getroffen, die sich bildet aus dem stillen Bewußtsein wirklicher Überlegenheit über eine laut und anspruchsvoll sich gebärdende Menge. Gleich der Bescheidenheit ist ihm auch die Demut eine „verdächtige Tugend“.

„Demut hat die Welt nicht gebaut, aber Demut — wenn sie möglich wäre — könnte sie zugrunde richten“. Die christliche Demut insbesondere nennt er verkappten Hochmut, hat ihr andrerseits aber in der Gestalt der Genoveva ein Denkmal gesetzt. Im allgemeinen hält Hebbel die Selbstverleugnung einzelnen Menschen gegenüber für sittlich verwerflich, da sie wie die Lüge das eigene Ich vernichte. Ethischen Wert erlangen Demut und Bescheidenheit erst, wenn sie sich nicht auf das Verhältnis des einen zum andern, sondern auf die „Unterordnung und Unterwürfigkeit unter das große Ganze“ beziehen (T. IV, 5847). Und ein Beispiel solch echter Selbstverleugnung hat der Dichter im Charakter des Dietrich von Bern gezeichnet. Der Held, der „über allem Menschenkind“ steht, dient freiwillig dem König, d. h. dem Staate. Er spricht nicht gern von seinen Taten und „schwört sein Lob so ab, Wie andre ihre Schande“ (Kriemhilds Rache III, 3, 3922 ff.).

Ganz aus Hebbels persönlichen Erfahrungen sind auch seine Urteile über die Pflicht der Dankbarkeit und der Versöhnlichkeit zu begreifen. Er, der in seiner Jugendzeit und darüber hinaus fast ganz auf die Wohltätigkeit sogenannter Gönner und Gönnerinnen angewiesen war, hatte die Erfahrung gemacht, daß man als Dankbarkeit eine Abhängigkeit und Unterwerfung unter den Willen seiner Wohltäter erwartete, die seinem starken Selbstgefühl widersprach, zumal die völlige Unterschätzung seiner Begabung ihm solche Gönnerschaft verhaßt machen mußte. So beklagt er sich in dem Memorial an Amalie Schoppe (25. Mai 1840), daß man „für eine unbedeutende Geldunterstützung oder für einen mit Scham und Qual besuchten Tisch eine ewige Dankbarkeit bezeigen soll. Wie der Baum unmittelbar durch sein Grünen und Blühen für empfangenen Regen und Sonnenschein den Dank abträgt, so sollte auch der Mensch, dem man seines Geistes wegen Hilfe und Beistand leistet, durch die Früchte des Geistes seiner Erkenntlichkeit hierfür genug tun können ... Der Wohltäter, nicht erkennend, daß jeder Mensch in seinem Wohltun stets nur die Erledigung seiner persönlichen Dankespflicht gegen den höchsten Wohltäter, gegen Gott, der ihm gnädig das fröhliche Geben und dem Bruder das harte Nehmen zuteilte, sehen sollte, macht nun gar leicht ungehörige Ansprüche, die er, wie sich von selbst versteht, für höchst gerechte hält; der Verpflichtete hinwiederum kann sich nicht überzeugen, daß eine Wohltat, und wäre es die größte, seine menschliche Freiheit aufheben und ihn zum Sklaven eines fremden Willens machen könne, er behauptet mit Würde seine

heiligen Rechte und hofft, daß die Zukunft ihm einen Anlaß zur Betätigung seiner Dankbarkeit darbieten wird.“ Bei dieser Rechtfertigung seines eigenen Verhaltens scheint sich HEBBEL indessen nicht völlig beruhigt zu haben; denn nicht ganz einen Monat nach der Abfassung jenes Memorials schreibt er in sein Tagebuch: „Ob ich wohl eigentlich undankbar bin, d. h. undankbarer als der Mensch es ist und sein muß? Ich bin es und bin es nicht. Ich bin es in bezug auf materielle Dinge, denn ich habe zu viel Stolz, um diesen in meiner Erinnerung soviel einzuräumen als ich vielleicht müßte. Ich bin es nicht, wenn es sich um empfangene geistige Wohltaten handelt, um Liebe und Freundschaft oder um geistige Eindrücke. So hat z. B. UHLAND sich doch gewiß verletzend gegen mich benommen, aber meine Gefühle für ihn haben keine Veränderung erlitten“ (T. II, 2352). Viel später, nach dem Bruch mit EMIL KUH, mußte er dann an sich selbst die bittere Erfahrung machen, „daß der Mensch, der von Natur keineswegs zur Dankbarkeit besonders geneigt ist, gerade durch den Undank tödlicher wie durch irgendetwas anderes verletzt wird“ (T. IV, 5787).

Wie die Pflicht der Dankbarkeit, so schränkt HEBBEL auch die des Vergebens dem Beleidiger gegenüber ein. Zwar geht auch hier seine Erwägung auf ein ganz bestimmtes Erlebnis, nämlich sein Zerwürfnis mit LEOPOLD ALBERTI zurück, gibt aber doch eine feste Überzeugung wieder, die er in einem Epigramm („Die Grenze des Vergebens“) ausgesprochen hat. Bezeichnend ist hier wieder, wie HEBBEL das Einzelgeschehen sofort ins Allgemeine überführt. Er meint, die wahre, tiefe Verletzung treffe nicht den Einzelnen bloß als Persönlichkeit, sondern sie treffe die in ihm verkörperte Idee des Menschlichen; und ist diese beleidigt, so hat der Mensch nicht nur keine Pflicht zu vergeben, sondern nicht einmal das Recht dazu. Erst wenn der Beleidiger in sich selbst die sittliche Idee wiederherstellt, d. h. wenn er sein Vergehen erkannt und bekannt hat, habe ich ein Recht, ihm zu vergeben. „Die Sünde ist eine Todeswunde, die der Mensch sich selbst schlägt, und die nur dadurch, daß er sie sieht, geheilt werden kann. Ich darf meinem Feind die Hand nicht eher reichen, als bis die seinige wieder rein ist; wer Vergebung annimmt, ohne sie zu verdienen, frevelt gegen das Herz, wie man in der Sünde gegen den heiligen Geist am Geist frevelt. Dies ist der äußerste Punkt sittlicher Verderbnis, unheilbar, Knochenfraß, Vernichtung“ (T. I, 1863). Daß ein Bekennen der Tat wesentlicher Bestandteil der Sühne ist, wird auch an anderer Stelle betont: „Es liegt in der

Beichte ein echt menschliches Element. Eine Tat, bekannt, ist verziehen; das Bekenntnis ist die Satisfaktion der beleidigten Idee" (T. I, 1574). Man sieht, daß bei solchen bestimmten ethischen Fragen die abstrakte Idee der Sittlichkeit im Sinne der Notwendigkeit nicht ausreicht und Hebbel hier zu dem Begriffe der sittlichen, an sich wertvollen Persönlichkeit seine Zuflucht nimmt, der sonst nicht in sein System paßt.

Mit den letzten Erörterungen haben wir uns schon einem andern Gebiete zugewandt, nämlich dem des Unsittlichen. Der Begriff des Unsittlichen wurde oben nur in seiner metaphysisch-kosmischen Bedeutung besprochen; es erübrigt noch, ihn nach seiner moralischen Seite im engeren Sinne zu betrachten. Hier erhebt sich die Frage, was die Sünde ihrem Wesen nach ist, und was für Folgen sie für den Menschen hat? Zweierlei ist dabei für Hebbels Auffassung grundlegend: einmal hat er die Überzeugung, daß das Sittliche wesentlich auf Erkenntnis beruht, woraus folgt, daß das Unsittliche — wenigstens zum Teil — aus Unkenntnis hervorgeht; ferner ist ihm das eigentliche Verwerfliche die sündhafte Gesinnung, während er geneigt ist über die äußeren Folgen der Sünde mehr oder weniger hinwegzusehen. Unverhohlensten Ausdruck gibt er dieser Anschauung in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1836, die allerdings eher dem heißen Lebensdrange der Jugend, und vielleicht dem Wunsche, sich vor sich selbst zu rechtfertigen, entspringt, als daß sie eine durchgehende Überzeugung des Dichters ausspricht. Es heißt da: „Leidenschaft begeht keine Sünde, nur die Kälte. Brich jede Blüte, selbst wenn du sie nicht für ewig ins Wasserglas zu stellen gedenkst, nur dufte sie dir" (T. I, 145). Das lautet nach einer Philosophie des Genusses, wie Hebbel sie sicher nicht vertreten hat. Aber man versteht wohl, was er sagen will: Nicht die augenblickliche Tat heißer Leidenschaft — wie schlimm auch ihre wirklichen Folgen sein mögen — ist das eigentlich Sündhafte, sondern die kalte, berechnende Gesinnung, die das Böse mit Bewußtsein will: „Gott wird nicht auf die Sünden sündiger Individuen gegeneinander das entscheidende Gewicht legen, sondern auf die Sünden gegen die Idee selbst, und da sind wirkliche und bloß mögliche völlig eins". Wenn Hebbel hier einen Unterschied macht zwischen Sünden gegen die Idee und Sünden gegen die Mitmenschen, die doch auch unter die ersteren fallen, so kann er unter Sünden gegen die Idee eben nur die sündhafte Gesinnung verstehen im Unterschiede von der sündhaften Tat, die in die Erscheinung tritt. Denn nach seiner ganzen

Digitized by Google

Auffassung vom Sittlichen ist das eigentlich Unmoralische nicht die Tat, sondern die Auflehnung des Einzelwillens gegen den Universalwillen. „Wer sich die Gedankensünden nicht anrechnen lassen will, der muß auch nicht verlangen, daß Gott sich durch Reue und Buße versöhnen lasse; innere Schuld — innerer Abtrag" (T. II, 2653). Die Gesinnung ist demnach das Wesentliche. Ob der Keim der Gesinnung zur Entfaltung kommt und schließlich zur Tat wird, darüber entscheiden nur die zufälligen äußeren Verhältnisse, in denen der Mensch lebt. Als „Weggefallenes aus der Genoveva" stehen im Tagebuch die Verse:

> „Was einer werden kann,
> Das ist er schon, zum wenigsten vor Gott,
> Und alles das, was in der Wurzel steckt,
> Muß auch heraus, es stirbt nur in der Frucht" (T. II, 2508).

Dazu schreibt Hebbel später: „Diese fürchterliche Wahrheit ist durch das Ausstreichen aus der Genoveva keineswegs abgetan. Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, daß jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können? Wenn man die Gewalt der Äußerlichkeiten recht erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln" (T. II, 2600). Sicher ist, daß von zwei Menschen, die ursprünglich die gleiche moralische Anlage haben — wenn eine solche Annahme einmal gestattet ist — der eine durch die gesicherte soziale Stellung zu einem moralischen Durchschnittsmenschen werden kann, während der andere durch die Gewalt äußerer Einflüsse auf die Bahn des Verbrechens getrieben wird. Hebbel geht aber viel zu weit, wenn er in solchen keimenden unmoralischen Trieben schon eine Schuld erblicken will. Er übersieht ganz die Möglichkeit, die bösen Antriebe kraft des moralischen Bewußtseins niederzukämpfen und unterschätzt überhaupt den Wert der Selbstüberwindung. Ja, in obigen Genovevaversen behauptet er sogar und hat es auch sonst wiederholt, daß das Böse nicht im Keime erstickt, sondern nur in der Frucht abgeschüttelt werden kann; der Lauf des Bösen kann nicht aufgehalten werden; es muß vollständig ausreifen, wie es bei Golo geschieht. Ist aber dann noch Buße möglich? — In der Stimmung, in der sich Hebbel in den Jahren 1840 und 1841 befand, hat er die Frage verneint. „Es gibt aber im ganzen Lauf der Zeiten für jede Sünde nur

Einen Moment der Buße. Dies ist derjenige, wo wir noch im Genuß der Sünde sind. Lassen wir ihn vorübergehen, so ist keine Reinigung mehr möglich, wir sind aussätzig für immer. Viele glauben die Sünde zu hassen, weil sie den Aussatz der Sünde hassen" (T. II, 1871). Scheinen solche Anschauungen auch sehr auf die Spitze getrieben, ein Kern der Wahrheit liegt doch in ihnen; und jedenfalls stimmen sie mit Hebbels ethischer Grundüberzeugung überein. Im eigentlichen Sinne vernichtet werden kann die Sünde, d. h. der sich in ihr kundgebende maßlose Eigenwille nur während der Sünde selbst. Ist sie einmal geschehen, d. h. hat der Eigenwille sein Ziel erreicht, so ist ihr Ergebnis mit all ihren Folgen, dem „Aussatz der Sünde", da und kann nicht mehr ungeschehen gemacht, sondern nur durch eine entgegengesetzte Maßlosigkeit ausgeglichen oder aber durch Vernichtung des Menschen gesühnt werden. In all diesen Äußerungen Hebbels spricht sehr vernehmlich das Bewußtsein eigener Schuld. Später gesteht der Dichter zu, daß der Mensch sich in jedem Augenblicke frei zu machen und die Vergangenheit abzuwerfen vermöge. Er hatte es an sich erfahren, daß es niemals zu spät ist, eine Schuld, soweit es dem Menschen möglich ist, zu sühnen. In diesem Punkte stimme das Evangelium, das dem, der in der letzten Stunde komme, seinen Groschen anweise, mit der tiefsten Spekulation überein (W. X, 104).

Was ist nun aber die Wirkung des Unsittlichen auf den einzelnen Menschen? Man sagt, das Laster verzehre sich selbst, mache sich auf die Dauer selbst unmöglich; darin liegt nach Hebbels Meinung gerade das Verhängnisvolle: „von dieser Seite beraubt und benascht es den Menschen"; denn es ertötet in ihm allmählich den sittlichen Grundgehalt, und damit versiegt überhaupt die Quelle seines Lebens. Wie weit die Sittlichkeit in ihm noch wirksam ist, zeigt das Gefühl der Scham; denn „Scham ist die innere Grenze gegen die Sünde" (T. II, 1943). Nun stellt sich Hebbel die Frage, ob der Mensch die Scham ganz verlieren, d. h. seinen sittlichen Gehalt vollständig vernichten könne? „Ob der Mensch Macht hat, sich selbst zu zerstören, d. h. sich so in einen, dem innersten Prinzip seiner Natur widerstreitenden Zustand hineinzuleben, daß er sich aus demselben gar nicht wieder befreien, gar nicht wieder zu der eigentlichen Quelle seines Lebens zurückfinden kann? Auf Erden geschieht dies allerdings oft genug, aber der Fluch der Sünde reicht schwerlich über sie [die Erde] hinaus, höchstens insoweit, als der durch den Tod entfesselte Geist im Übergangsmoment seine nie geprüften

Digitized by Google

Flügel nicht zu gebrauchen weiß". Danach könnte der in das Unmoralische versunkene Mensch zwar nicht sein geistiges Wesen vollständig einbüßen; wohl aber würde ihm die Kraft fehlen, sich nach dem Tode zu höherem Dasein zu erheben — ein Gedanke, dem wir ja früher schon begegneten. HEBBEL begründet seine Ansicht damit, daß in dem Laster nichts eigentlich Vernichtendes für den Geist enthalten sei. Das Laster beruhe teilweise auf der Sinnlichkeit, d. h. auf körperlichen Trieben, teilweise auf Tugenden, die nur ins Maßlose gesteigert seien. „Unsere meisten Laster sind zu stark entwickelte körperliche Sympathien und müssen daher mit dem Körper selbst abgestreift werden; z. B. die Wollust. Andere sind Extreme oder Auswüchse von Tugenden und guten Eigenschaften; so entspringt der Ehrgeiz aus dem zu lebhaften Gefühl individueller Existenzberechtigung" (T. II, 1488).

Es ist bemerkenswert, daß HEBBEL die Frage nach der ethischen Bewertung der Sinnlichkeit nur selten berührt. Dem Sittlichen gegenüber erscheint ihm die Sinnlichkeit als endlich, beschränkt und daher keiner unendlichen Steigerung fähig. Ethisches und sinnliches Leben sind ihm Gegensätze (T. I, 726), und der Mensch hat die Pflicht die sinnlichen Triebe zu unterdrücken. Trotz dieser scharfen Trennung muß er seiner Grundanschauung gemäß das Sinnliche, so fern es nicht ins Maßlose gesteigert ist, als Ausdruck des Geistigen auffassen, und so nennt er einmal die Sinnlichkeit eine „Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" (T. I, 907). Jedenfalls also erscheint das sinnliche Dasein nur als die Außenseite, die auf das ethische Leben als den tieferen Kern hindeutet oder es gar verhüllt. Auch hier zeigt sich demnach der spiritualistische Zug in HEBBELS Denken.

Zum Schluß mag noch die Frage erörtert werden, ob und unter welchen Umständen der Selbstmord nach HEBBELS Ansicht erlaubt sei, eine Frage, die den Dichter besonders während seiner Sturm- und Drangjahre beschäftigt hat. Das freiwillige Scheiden aus dem Leben erscheint ihm nicht in allen Fällen verwerflich. Durchaus unmoralisch ist der Selbstmord, wenn er aus Feigheit oder aus Furcht vor drohendem Unheil geschieht. „Nichts ist törichter als wenn der Mensch sich einbildet, er könne durch das bloße Auslöschen seines Lebens sich dem entziehen, was ihm aufgetragen oder auferlegt worden. Das kann er nicht. Was er hier nicht hat fressen wollen, wird ihm auf dem Saturn wieder vorgesetzt werden" (KUH, Friedrich Hebbel II, S. 423). Nur der Mensch, „der stirbt durch den bloßen

Digitized by Google

Gedanken zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise" (T. I, 1858). — In zwei Fällen aber scheint Hebbel den Selbstmord für erlaubt zu halten. Den ersten Fall begründet er folgendermaßen: „Gott gab dem Menschen die Fähigkeit, die Welt zu verlassen, weil er ihn nicht gegen die Erniedrigung der Welt schützen konnte. Hat der wahre Selbstmörder also mit Gott zu tun, so kann er die Tat verantworten; hat er nicht mit Gott zu tun, so wird er überall nicht zur Verantwortung gezogen" (T. II, 2310). Der Mensch dürfte danach seinem Leben gewaltsam ein Ende setzen, wenn er voraussieht, daß er ohne seine Schuld in den Zustand tiefster Erniedrigung geraten würde. Aber auch die eigene moralische Verschuldung kann den Selbstmord rechtfertigen: „Eine erlaubte Art des Selbstmords. Ein Mensch vollzieht wegen Beleidigung der sittlichen Idee ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil" (T. II, 2767). Er opfert sich also der Idee. Indessen darf ein solches Opfer nur stattfinden, wenn es nicht durch eine Einzelheit, sondern durch das Ganze des Lebens veranlaßt ist (T. I, 1827). Dieser Gedanke ist offenbar durch die Lehre von der Selbstkorrektur eingegeben[30]. Wird aber — so müssen wir fragen — der von Hebbel angenommene Fall überhaupt vorkommen? Und vor allem: Wird der Mensch zu der sicheren Einsicht gelangen können, daß sein Leben von Grund aus vernichtet und daher sein Tod notwendig ist? Denn nicht sich selbst allein gehört der Mensch; unzählige Fäden verknüpfen ihn mit anderen Wesen und schließlich mit dem Weltall. Er gehört eben der sittlichen Idee an, die er wie alles Seiende verkörpern soll; solange noch eine Möglichkeit in ihm ist, ihr zu nützen, darf und kann er dem Tode nicht anheimfallen. Und das ist wohl auch Hebbels endgültige Ansicht, sagt er doch selbst: „Kein Mensch verläßt die Erde" — und darf sie also auch nicht eigenmächtig verlassen — „solange sie ihn in Rücksicht auf Herz und Geist noch verändern kann; dies ist mir eine unumstößliche Wahrheit; der Tod hat nur Macht über das Gewordene, nicht über das Werdende". (An Elise Lensing, 30. September 1838.)

VIII. Das menschliche Leben.

1. Sinn und Ziele des menschlichen Lebens.

Für die meisten Menschen ist das Leben lediglich eine praktische Aufgabe, die darin besteht, sich mit den Bedingungen der Wirklichkeit, in die man gestellt ist, auseinanderzusetzen, sich selbst in der Welt zu behaupten und zur Geltung zu bringen. Das sind die

Digitized by Google

„Glücklichen, die im Leben selbst die Aufgabe des Lebens sehen". Für Hebbel dagegen war es von früh an ein Problem, auch in theoretischer Beziehung. Der Ansicht Goethes, daß man sich selbst niemals durch Betrachten, wohl aber durch Handeln kennen lerne, dürfte Hebbel nicht bedingungslos zugestimmt haben. Ihm schien sich die Tiefe des Lebens nur in denkender Betrachtung zu erschließen. Die praktische Bewältigung seiner Lebensaufgabe bot ihm in seiner Jugendzeit und auch später noch unüberwindliche Schwierigkeiten, und die künstlerische Gestaltung des Daseins, nach der jede Dichternatur strebt, mußte ihm damals als ein unerreichbares Ideal erscheinen. Um so mehr sucht er nun sich denkend des Lebens zu bemächtigen und seinen Sinn auf Grund metaphysischer Anschauungen zu erfassen. Das Problem des Lebens läßt sich geradezu als der Brennpunkt in Hebbels Philosophie bezeichnen. „Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selber einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er einmal entsprungen auf sie zurückwirkt."

Auch in der Betrachtung des Lebens zeigt sich Hebbels Ausgang von metaphysischen Deutungen und die allmähliche Erstarkung des Wirklichkeitssinnes. Indessen wird er die Ansicht, die er als Münchener Student niederschrieb, daß das Leben ein „verdaulicher Widerspruch" sei, wohl bis an sein Lebensende festgehalten haben. Noch als gereifter Mann spricht er von den ungeheuren Problemen des Lebens, „an welche die meisten sich nur erinnern, wenn sie zufällig einer Aufführung des Hamlet oder des Faust beiwohnen" (T. IV, 5334).

Seltsam erscheinen uns die Antworten, die Hebbel in der früheren Zeit auf die Frage nach dem Sinne des Lebens gibt. Da heißt es im Tagebuch von 1839: „Das Leben ist vielleicht auch nur ein höchster Begriff, wie Raum und Zeit; es ist die Kategorie der Möglichkeit" (T. I, 1759), und einige Zeit später: „Das Leben ist nie Etwas; es ist nur die Gelegenheit zu einem Etwas" (T. I, 1854). In diesen Sätzen spiegelt sich deutlich Hebbels geistiger Zustand, das Gefühl innerer Leere und die Sehnsucht nach einem höheren Lebensgehalt. Für ihn war allerdings damals — in der zweiten Hamburger Zeit — das Leben nur erst die „holde Möglichkeit des Glücks". Was ist aber dieses Etwas, das dem Dichter wenigstens als Ideal

Digitized by Google

vorschwebte? Um dies näher zu bestimmen, müssen wir einen Gedanken HEBBELS näher verfolgen, der seiner ganzen Beurteilung des Lebens zugrunde liegt und auch in innigster Beziehung zu seinen metaphysischen Ansichten steht, den Gedanken von der Enge und Weite des Lebens. Jene empfand und erlebte er in der Jugendzeit an sich selbst; aber seine innerste Sehnsucht zeigte ihm eine unendliche Weite, zu der sich das Leben ausspannen könne, einen Ewigkeitsgehalt, den der Mensch in sich ahnend zu erfassen vermöge. An Elise Lensing schreibt er 1840 (3. Juli): „Immer fällt mir, wenn ich mich so über dem Nichtigen und Sinnlosen ertappe, die alte Frage wieder ein, was denn doch das Leben eigentlich wohl sei. Es ist der engste und der weiteste Kreis zugleich, der sich, selbst wenn seine Leerheit Herz und Geist zusammenschnürt, dennoch jedem Begriff, der ihn umschließen möchte, entzieht. Oft ist mir die Auflösung ganz nah, und in meinem Gefühl habe ich sie schon gehabt, aber es läßt sich nicht ausdrücken. Das Schlimmste im Leben ist, daß nichts eine Folge hat. Heute . . . schreib' ich eine Judith, morgen bin ich tot, habe keine Empfindungen, keine Gedanken . . ." Man sieht hier deutlich, wie HEBBELS allgemeine Anschauungsweisen sich immer an ganz bestimmte innere Erlebnisse anknüpfen. Gerade bei der bedrückenden Enge seines äußeren Lebens schwebt ihm die Möglichkeit eines unendlich weiten, schönen und großen Daseins vor; es verzehrt ihn die Sehnsucht, die ganze Mannigfaltigkeit der Welt zu erschöpfen; und doch muß er sich vom Verstande sagen lassen, daß das nicht möglich ist. „Das Leben enthält unendliche Möglichkeiten zum Genießen und Aufnehmen. Wenn all diese Möglichkeiten nur von fern in den Kreis unsers Bewußtseins fielen (was aber durch die individuelle Beschränkung des Menschen verhindert wird), so würden wir beständig von einer Existenzform in die andere übergehen; es bedürfte nur ein wirkliches geistiges Erfassen der anderen Existenz, ein Sich-Identifizieren mit ihr. Das Eintreten in sie wäre aber nur möglich durch Verlassen der vorigen Form — denn die Natur verleiht von zwei Gegensätzen immer nur einen — und so wäre unser Leben ein fortgesetzter Selbstmord." In ihrer Ausdrucksweise erinnert diese Stelle an die absolute Philosophie, für die Denken und Sein identisch sind, das wirkliche geistige Erfassen also dem Sein gleichzusetzen ist. Im Grunde aber drückt sie nur HEBBELS Sehnsucht nach Überwindung der engen Schranken des Lebens aus, jene Sehnsucht, die ihm als jugendlichem Dichter schon in der Gestalt des Proteus erschienen war. Er empfindet es schmerzlich,

daß jedes endliche Wesen in die individuelle Form gebannt ist und sie trotz höchster geistiger Erhebung nicht abzustreifen vermag.

Man wird leicht in diesen Gedanken ein Grundproblem der Hebbelschen Weltanschauung wiedererkennen, nämlich das Problem von Individuum und Universum, hier in seiner Anwendung auf das Leben des Einzelnen. Insofern der Mensch wie jedes Wesen aus dem Universum stammt und mit ihm durch meist unbewußte Beziehung zusammenhängt, gehört er dem weitesten Kreise an und weist über sich ins Unendliche hinaus; als Individuum aber zieht er sich auf sich selbst zurück und fühlt sich als Gegensatz zum All. Im Grunde ist dies nur eine tiefsinnige und verallgemeinernde Deutung der höheren und niederen Triebe, die in der Seele nebeneinander schlummern. Der Mensch steht — das war schon ein Lieblingsgedanke des jungen Hebbel — in der Mitte zwischen Hohem, Unvergänglichem und Niedrigem, Hinfälligem. Sein individuelles Leben entspringt einer „unbegreiflichen, fast eigensinnigen Mischung des Zufälligen und Ewigen" (W. XII, 58). In ihm ist Irdisches und Himmlisches vereinigt. „Ein beschneites Feuerwerk!" „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums Form zu erlangen" (T. II, 2756), wobei Hebbel unter Form das richtige Mischungsverhältnis von Individuellem und Allgemein-Idealem versteht. Immer neue Bilder und Ausdrucksweisen ersinnt er, um diese Eigenart des Menschen darzustellen. Der Mensch träumt sich hinauf zu Gott und haftet doch an der vergänglichen Erde: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes, Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen, der Mensch — das vergängliche Element Gottes" (T. II, 2711). So hebt sich jedes niedere Wesen in seinen Träumen zum höheren empor — „ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt", sagte auch Hölderlin — aber das vergängliche Element zieht es zugleich wieder hinab. Es wirken also im Menschen wie auch in der Natur zwei entgegengesetzte Kräfte, durch deren Widerstreit die Mannigfaltigkeit des Daseins entsteht. Dichterische Form hat dieser Gedanke in dem Sonett „Der Mensch" gewonnen.

„Die Wurzelkraft im Menschen treibt zum Eilen.
Sie strebt ins Weiteste aus allem Engen,
Sie will das Letzte schon ins Erste mengen,
Ihr bangt vor Raum und Zeit, die sie zerteilen.

Die Gegenkraft im Menschen treibt zum Weilen,
Sie will ans Nächste sich auf ewig hängen,
Sie möchte die Entfaltung rückwärts drängen
Und jede Wunde meiden, statt zu heilen.

Aus dieser beiden Kräfte Widerstreben
Entspringt in ewig wechselnder Gestaltung
Die unbegriff'ne Form des Seins: das Leben!

Und aus dem Seufzer, der den Tod verkündet,
Wird im Moment vernichtender Erkaltung
Ein Hauch, der neu und frisch die Flamme zündet."
(W. VII, 176.)

Individualität bedeutet demnach zunächst Enge des Daseins, Absonderung vom Großen und Ganzen Ihr relativer Wert aber besteht darin, daß sich im Einzelwesen das Universum spiegelt, daß jedes Individuum eine besondere, einzigartige Ausprägung des Weltgeistes darstellt oder doch darstellen soll. Hebbel nennt Töten „das Aufheben einer eigentümlichen Lebensrichtung" und sagt: „Mit jedem Menschen verschwindet (er sei auch wer er sei) ein Geheimnis aus der Welt, das vermöge seiner besonderen Konstruktion nur er entdecken konnte und das nach ihm niemand wieder entdecken wird" (T. I, 902). Aber die individuelle Form ist, wie schon früher erwähnt, nicht Endzweck, sondern nur Mittel. Daher empfindet der bedeutende Mensch die Enge des Lebens schmerzlich; er fühlt eine Art metaphysischer Einsamkeit, die wohl zu unterscheiden ist von der Einsamkeit, unter der unverstandene Größe leidet. Die metaphysische Einsamkeit hat zur Vorbedingung ein ursprüngliches Gefühl des Zusammenhanges mit dem All. „Ich habe oft ein Gefühl, als ständen wir Menschen (d. h. jeder einzelne) so unendlich einsam im All da, daß wir nicht einmal einer vom andern das Geringste wüßten und daß all unsere Freundschaft und Liebe dem Aneinanderfliegen vom Wind zerstreuter Sandkörner glich" (T. I, 484). „Mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe fühlen, das ist des Menschen schweres Los. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer" (T. I, 283). Beide Tagebuchstellen stammen aus der Heidelberger Zeit, der auch ein Brief angehört, in dem Hebbel über die Zerrissenheit unseres geistigen Lebens klagt: „Das ist der größte Irrtum im Leben, daß wir's für ein Gewebe ansehen, worin sich ein Faden mit dem andern verkreuzt und keiner verloren geht; Abgründe trennen Stunde von Stunde, jeder Augenblick ist Schöpfer und Zerstörer einer Welt; hierin stehen sich innere und äußere Natur als schroffe Gegensätze gegenüber; wir aber wollen das Widerstreitende vereinen und machen den Zwiespalt größer." Tatsächlich fassen wir die äußere Natur als ein lückenloses Ganzes auf, während das geistige

Digitized by Google

Geschehen in eine große Zahl von Bewußtseinszuständen zerfällt, deren inneren Zusammenhang wir nicht bewußt erleben und auch nicht, wie es beim Naturgeschehen der Fall ist, ergänzen können. Dem angenommenen physischen Kontinuum entspricht kein wirklich erlebtes psychisches. — Wenn jenes kosmische Einsamkeitsgefühl nur bei wenigen Menschen und auch bei diesen nur in Augenblicken größter Verinnerlichung eintritt, so gibt sich die Enge des Daseins auch bei minder vertieften Naturen häufig kund, und zwar in dem Gefühl der beengenden Schranken. Hebbel sagt in dieser Hinsicht: „Jeder Charakter ist ein Irrtum" — weil notwendig einseitig, und „Leben heißt parteiisch sein".

Andrerseits aber kann sich der Mensch auch so sehr an die Enge des Daseins gewöhnen, daß er sie nicht mehr als drückend empfindet und das Bestreben sie zu überwinden ganz aufgibt. Dies ist der Standpunkt des beschränkten, niederen oder wenigstens mittelmäßigen Geistes, der über sein Ich und die Sphäre, in der er sich bewegt, nicht hinaussieht und nicht hinaussehen will. „Wer seine Nahrung nicht aus dem Universum ziehen kann, der zieht sie dachsmäßig aus sich selbst" (T. II, 3077). In ethischer Hinsicht führt diese Anschauung zum Egoismus. Die Lebensart solcher Menschen zeigt aber nicht selten eine Sicherheit des Handelns, die dem Höherstehenden und Weitschauenden unbekannt ist. Sie fragen sich wohl, was sie in ihrem kleinen Kreise bedeuten, aber selten, was sie im größeren Ganzen gelten. „Daher ihre Zuversicht, ihr Stolz, ihr Hochmut, zugleich aber auch die unschätzbare Fähigkeit, alle ihre Nerven für das nächste Ziel anspannen zu können" (T. III, 3997). „Das größte Individuum, das sich eben, weil es ist, was es ist, aus dem allgemeinen Nexus, worin die Mittelmäßigkeit wurzelt, herausgerissen fühlt, kann nie eine solche Sicherheit des Bewußtseins und der Situation in sich tragen" (T. III, 3853). Die Enge des Lebens gibt sich auch kund in dem Schematischen und Gewohnheitsmäßigen, das solcher Lebensführung anhaftet. „Viele Menschen sind beständige Schemata, die der nächste beste Zufall ausfüllt" (T. I, 1087). Ein vollendetes Bild solcher Enge des Daseins hat Hebbel in „Maria Magdalena", besonders in der Gestalt des Meisters Anton gezeichnet. Die meisten Personen dieses Dramas haben einen moralisch guten Kern; aber ihr Leben ist eng und dumpf. In ihrem beschränkten Kreise leben sie mit instinktmäßiger Sicherheit; aber ihr Kreis greift nicht in die Kreise anderer Menschen hinein. Statt daß das Band der Familie und der Liebe sie umschließt, stehen sie — Klara,

Meister Anton, die Mutter — jeder „tief einsam" da, ohne es doch selbst zu merken.

Über all das Beengende und Drückende, das die Individualisierung nun einmal mit sich bringt, soll der Mensch gemäß seinem ursprünglichen Zusammenhange mit dem All hinausstreben. Dann erst ist das Leben für ihn die „Kategorie der Möglichkeit", ein Reich unbegrenzter Mannigfaltigkeit in Betätigung und Genuß. Hebbel sieht in diesem Streben ins Unendliche das eigentliche Wesen jedes höheren Lebens und berührt sich hierin mit einer wichtigen Seite der Romantik. Jedoch bekämpft er jede Art eines nebelhaften phantastischen Idealismus.

„Ins Unermeßliche verschweben
Das ist kein Trost für all die Leere;
Der Tropfe muß als Tropfe leben,
Im Meer verschwimmt er mit dem Meere;
Du kannst die Grenzen nicht erweitern,
Die dich zum Ich zusammendrängen,
Verschütten heißt's den Trank, nicht läutern,
Die zwängende Retorte sprengen!"

Diese Verse hatte Hebbel dem allzu phantastischen Rousseau ins Stammbuch geschrieben, ihn mahnend, doch nie den Zusammenhang mit der Wirklichkeit zu verlieren. Es gibt begeisterte Naturen, die sich vom sicheren Boden emporschwingen, aber dabei allen festen Halt, alle Wurzelhaftigkeit einbüßen. Hebbel nennt als Beispiele den norwegischen Naturphilosophen Steffens und den Mystiker Görres. Solche Menschen halten ihre Wurzellosigkeit für Freiheit. Ihre Sehnsucht ins Weite, Unendliche zu verschwimmen ertötet den Drang, in sich selbst einen festen Mittelpunkt zu finden; „dann werden sie ganz Peripherie, dünne Peripherie wie die Ochsenhaut der Dido und bilden sich ein, all die widersprechendsten Dinge, die ihr weiter Kreis umschlossen hält, seien dadurch auch wirklich miteinander verknüpft." Solche Naturen bezeichnet Hebbel als Indifferentisten, weil sie sich an Stelle wirklicher Erkenntnis mit Phantasien begnügen. Andere aber werden sich ihrer Haltlosigkeit bewußt; „es fröstelt sie in ihrer Abgetrenntheit vom organischen Lebensprozeß", und bei ihnen entsteht dann als Gegensatz zu dem allzu kühnen Streben ins Unendliche wieder Enge und Beschränktheit; sie ziehen sich wurmförmig in sich zusammen (T. III, 3711) So könnte man in Hebbels Sinn Wurzelnaturen und Peripheriemenschen als zwei Typen unterscheiden. Erstere bezeichnen die gesunde Grundlage, letztere die Ausartung eines an sich edlen Triebes. Dabei schlagen peripherische Naturen

Digitized by Google

im Gefühl ihrer Unsicherheit leicht in das Gegenteil zurück; wie denn übertriebenem Idealismus der Jugend nur allzu häufig ein nüchterner Realismus und Naturalismus folgt.

Die wirkliche Gestaltung des einzelnen Lebens fällt nun für Hebbel unter den Begriff der Entwickelung. Das Leben ist „ein ewiges Werden; sich für geworden halten, heißt sich töten" (T. II, 2005). Und zwar ist das Höchste, das der Mensch sich wünschen kann, die ruhige, reine Entwickelung. „Damit sich der Mensch in seiner ganzen Menschheit, d. h. zur Persönlichkeit ausbilde, ist es notwendig, daß er alle verschiedenen Lebensperioden . . . mit angemessener Freiheit durchgenieße" (T. I, 572). Denn jedes Lebensalter, ja jeder Augenblick hat seine bestimmten Forderungen, bietet bestimmte Gelegenheiten und weckt Fähigkeiten, die so nie wiederkehren. Das Rechte im rechten Augenblicke zu tun, darin besteht die Kunst des Lebens, es tun zu **können**, das Glück. Beides war Hebbel auf lange Zeit versagt gewesen, gesteht er doch selbst, daß er eine eigentliche Jugend nicht gehabt habe. Den ruhigen Genuß der Gegenwart, die Fähigkeit, die Dinge von ihrer leichten, äußeren Seite zu nehmen, hat er erst sehr spät erlangt. „Den Augenblick immer als den Brennpunkt der Existenz, auf den die ganze Vergangenheit nur vorbereitete, ansehen und genießen: das würde leben heißen!" (T. II, 2546), so ruft er sehnsuchtsvoll aus. Er selbst kannte weder den hoffnungsfrohen Ausblick, den das Bewußtsein stetigen Fortschreitens gewährt, noch auch das befriedigte Ausruhen und Zurückschauen auf einen mühsamen, aber erfolgreichen Lebensweg. Wie viele Anlagen seiner Persönlichkeit waren da nicht im Keime erstickt oder wenigstens im Wachstum niedergehalten worden? „Es läßt sich im Leben doch nichts, gar nichts nachholen, keine Arbeit, keine Freude, ja sogar das Leid kann zu spät kommen. Jeder Moment hat seine eigentümlichen, unabweisbaren Forderungen. Die Kunst zu leben besteht in dem Vermögen, die Reste der Vergangenheit zu jeder Zeit durchstreichen zu können" (T. I, 1322).

Wenn sich Hebbel unter dem Eindruck seiner früheren Lebenserfahrungen die Frage vorlegte, ob in der Entwickelung des Einzelnen die ursprüngliche Veranlagung oder die äußeren Umstände maßgebend seien, so entschied er sich begreiflicherweise für die Macht der äußeren Verhältnisse. Der Mensch gestaltet nicht sein Leben, sondern das Leben gestaltet ihn. „Der Mensch ist der Stoff des Zufalls. Weiter nichts" (T. II, 2465); und: „Wenn man die Gewalt der Äußerlichkeiten recht erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der

menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln" (T. II, 2600). In seinen schlimmsten Jahren fürchtete Hebbel, durch widrige äußere Geschicke dem Kern seines Wesens ganz entfremdet zu werden. Da war das Leben für ihn nur eine „Plünderung des inneren Menschen". Mit dem wachsenden Gefühle seiner eigenen starken Persönlichkeit setzte sich indessen später die Ansicht bei ihm fest, daß wenigstens das Wertvollste im Menschen in seinem geistigen Wesen ursprünglich angelegt sein müsse und allen Hindernissen zum Trotz sich schließlich durchbringen werde.

Überhaupt drängte das Bewußtsein der in ihm aufgespeicherten Kraft und die zeitweise Befriedigung über sein künstlerisches Schaffen zu anderen Vorstellungen vom Dasein. Nun ist ihm das Leben nicht mehr die bloße Möglichkeit zu Betätigung und Genuß; es ist vielmehr selbst Tätigkeit, Kraftentfaltung. „Kraft des Herzens oder des Geistes, ja selbst des Körpers sind die einzigen Realitäten im Menschen. Alles Glauben, Schwärmen usw. ist, als etwas bloß Adoptiertes, reines Nichts" (T. II, 2217), schreibt er, als er an der „Genoveva" arbeitet (1841). Weit drastischer aber und für Hebbel sehr bezeichnend sind die Worte: „Leben ist der innere Tigersprung, der Sättigung irgendeiner Art erstrebt. Ein Erlebnis ist da, sobald eine Möglichkeit zur Wirklichkeit geworden ist" (W. X, 380). Hier spricht sich der ungeheure Drang aus, das Leben in seiner ganzen Fülle zu ergreifen, ein brennender, ungestillter Lebensdurst, wie Hebbel ihn im Charakter des Holofernes — allerdings in roher, naturhafter Form — dargestellt hat. Das Bewußtsein der Kraft allein kann Genuß verschaffen; und wenn der Mensch einerseits Gelegenheit haben muß, seine Kräfte zu gebrauchen, so darf er andrerseits doch nicht zu völligem Verbrauch seiner Energie gezwungen sein. „Der Mensch, wenn er den Geschmack am Leben nicht verlieren soll, muß innerlich einen Überschuß an Kräften verspüren, er muß mehr besitzen, als bloß das zur Erhaltung notwendige Maß" (T. II, 2645).

Wozu aber die Kraftentfaltung? Was ist das Ziel der Entwickelung? Ein sozial-ethisches Ideal dürfen wir bei Hebbel nicht erwarten. Die Tätigkeit, die notwendig ist, um über den „Menschenschmerz" hinwegzutäuschen, ist doch auch ihrerseits wieder eine Täuschung, wenn sie nur des äußeren Erfolges, der Sache wegen geschieht. Denn der Erfolg liegt nicht in der Gewalt des Menschen. Wert und Ziel aller Arbeit kann nur in der Selbstentwickelung bestehen. „Nicht seine Wirkungen nach außen, der Einfluß, den er auf Welt und Leben ausübt, nur seine Wirkungen nach innen, seine

Reinigung und Läuterung hängt von dem Willen des Menschen ab. Er ist die von unsichtbarer Hand geschwungene Axt, die sich selbst schleift. In diesem Sinne könnte man sagen: der Mensch tut sein Schlimmes selbst; sein Gutes wirken Gott und Natur durch ihn. Dies alles ist so wahr, daß gerade, was unbewußt als Wirkung von ihm ausgeht, alles andere bei weitem übertrifft" (T. I, 973). Der letzte Gedanke, der uns übrigens von unserem Gegenstande ablenkt, findet sich ganz ähnlich bei Goethe, wo er sagt: „Niemand weiß, was er tut, wenn er recht handelt; aber des Unrechten sind wir uns immer bewußt". In der angeführten Stelle erklärt Hebbel also, daß nur die innere Entwickelung dauernde Befriedigung verschaffe. Als Künstler am äußeren Erfolge verzweifelnd schreibt Hebbel: „Der einzige Trost, der bleibt, ist der, daß man sich durch redliches Kämpfen und Ringen innerlich steigert. Auf den sieht sich auch der Künstler verwiesen. Denn wer würde der stumpfen Welt gegenüber nicht verzweifeln, wenn er bemerkt, wie wenig er sie zu ergreifen vermag, und wie oft sie die Uhr, die er ihr hinreicht, damit sie wisse, wieviel es an der Zeit sei, für eine Kugel hält, womit sie bosseln soll. Auf dieser Stufe der Erkenntnis blieb Kleist stehen und erschoß sich. Man soll aber weiter gehen und erkennen, daß der wahre Lohn in der Entwickelung selbst liegt, und daß die Tat, die nicht erkannt wird, das Kunstwerk, das ins Wasser fällt, den Vollbringer und Urheber veredelte, erweiterte und erhöhte" (15. November 1847). Sind diese Gedanken auch von der besonderen Erfahrung des Künstlers eingegeben, so haben sie doch allgemeine Geltung. Der eigentlich ethische Wert der Arbeit kann nicht in dem Gegenstande, im Schaffen von materiellen oder geistigen Werten, sondern nur in der geistigen Erhöhung und sittlichen Steigerung des Schaffenden liegen; denn nur diejenige Tätigkeit hat unbedingten Wert, die aus selbstloser, d. h. ethischer Gesinnung hervorgeht.

Können wir hierin Hebbel unbedenklich beistimmen, so dürfen wir doch die Einseitigkeit seines wesentlich intellektualistisch gefaßten Lebensideals nicht verkennen. Denn die geforderte Selbstentwickelung besteht vor allem in Selbsterkenntnis, die zur Voraussetzung die Einsicht in den Zusammenhang der Welt hat. Selbst wenn das Leben als Ganzes nichtig und schlecht wäre, so könnte die Erkenntnis dieser Nichtigkeit Trost gewähren. „Ich wüßte nicht, was den Menschen in diesem öden, nichtigen Dasein noch trösten könnte, wäre es nicht eben die Einsicht in die Nichtigkeit dieses Daseins selbst" (T. II, 2247). Allerdings haben „die meisten Menschen gar nicht das

Digitized by Google

Bedürfnis, klar über ihre Zustände zu werden; sie wollen nur hindurch wie etwa durch eine Krankheit. Diese gewinnen im Leben keine Resultate, sie machen nicht einmal Erfahrungen; ihr ganzes Leben ist vielmehr eine immerwährende Flucht durch Gefängnisse, und sie täten wahrlich wohl, sich an das erste Beste zu gewöhnen, weil sie dann doch einen Standpunkt hätten, von dem aus sie die Welt, gut oder schlecht, betrachten könnten" (T. I, 1100). Als Hebbel dies schrieb — es war im Jahre 1838 — war also die Erkenntnis sein eigentliches Lebensziel. Ganz deutlich drückt er es an einer anderen Tagebuchstelle aus demselben Jahre aus: „Das Leben hat keinen anderen Zweck, als daß sich der Mensch in seinen Kräften, Mängeln und Bedürfnissen kennen lernen soll. Wenigstens ist dies der einzige Zweck, der immer erreicht wird, das Leben mag nun sein, was es, wie es will" (T. I, 1093).

Später hat Hebbel dieses sehr einseitige Ideal nicht mehr so scharf betont. Er erweiterte es zu dem umfassenderen Begriffe der Bildung. „Gebildet ist jeder, der das hat, was er für seinen Lebenskreis braucht. Was darüber, das ist vom Übel" (T. II, 2770). Nach dieser glücklichen Formulierung hat Bildung wenig oder gar nichts mit der Menge des Wissens oder mit gesellschaftlicher Stellung zu tun. Der Begriff der sog. gebildeten Klassen ist eigentlich widersinnig. Denn in jedem Stande kann es gebildete Menschen nach Hebbels Auffassung geben. Um des Dichters Meinung noch näher zu beleuchten, sei eine Stelle aus einem Briefe an Adolf Pichler angeführt: „Ich bin noch nie mit einem Handwerker, einem Landmann, einem Matrosen zusammengestoßen, wär's auch nur auf der Landstraße, ohne daß ich irgend etwas Neues von ihm erfahren, einen Blick in mir fremde Zustände getan oder eine originelle Welt- und Lebensanschauung kennen gelernt hätte, während ich bei den meisten Gebildeten ein Omar werde, der alle Bücher verbrennen, und, um das Recht dazu zu erlangen, die eigenen zum Fidibus hergeben möchte. Das einzige Resultat dieser Dressur, die den heutigen Namen der Bildung usurpiert, scheint darin zu bestehen, daß sie die Adern unterbindet, die das Individuum mit der Natur verknüpfen und so die Zirkulation des frischen Blutes hemmt, daß sie den Instinkt tötet, ohne den Verstand oder die Vernunft zu wecken" (11. Mai 1851).

Wenn wir Hebbels Begriff der Bildung in seiner ganzen Bedeutung erfassen wollen, so müssen wir wieder zur Wurzel seiner Weltanschauung zurückkehren. Wie das Wesen des Menschen nur zu begreifen ist, aus seiner Stellung zum Universum, dessen Glied

Digitized by Google

er ist, so ist Bildung im höchsten Sinne die Einsicht in diese seine Stellung. — Das Kind führt ein Traumleben, das dem Alleben der Natur noch ganz nahesteht. Der jugendliche Hebbel faßt in seinen Gedichten die Gedankenwelt des Kindes als tiefste Offenbarung des Weltgeheimnisses auf. Später heißt es in dem schon angeführten Gedichte „Auf ein schlummerndes Kind“:

„Dürft ich in deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!
— — — — — — — — — —
Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?“

Mit dem Erwachen des Selbstbewußtseins beginnt dann die Trennung vom All; es entwickelt sich die Individualität. Die anfängliche Unsicherheit der Welt gegenüber, die das Jünglingsalter kennzeichnet, weicht bald dem Gefühle der persönlichen Kraft, das sich bei besonders starken Naturen zu prometheischem Stolze steigern kann. Der Zusammenhang mit dem All scheint ganz zerrissen zu sein. Erst wenn dieser Zustand überwunden ist, beginnt die ethische Aufgabe, die Bildung im höchsten Sinne; diese aber erlangt nur der, „der sein Verhältnis zum Ganzen und zu jedem unendlichen Kreise, aus denen es besteht, abzumessen weiß“ (T. III, 3317). Wie das Individuum ein Spiegel des Universums ist, so ist auch seine geistige Entwickelung ein Widerschein der Entwickelung des Weltalls. Hören wir hierüber Hebbels eigene Worte: „Alle menschliche Bildung geht den folgenden Gang. Der Mensch erwacht mit einem Gefühl des Allgemeinen, welches eben darum, weil er daraus hervorging, sein Erbteil sein mag. Dann hat er alles, weil er nichts hat, er glaubt die ganze Welt zu besitzen, weil sie ihm in allen ihren Realitäten gleich nah und gleich fern steht, weil keine einzige von allen ihn dadurch, daß sie ihm näher gerückt ist, belehrt, wie weit von ihm die übrigen entfernt sind. Hierauf folgt die Erkenntnis und das Ergreifen des Besonderen, wo der Mensch sich mit unendlicher Behaglichkeit in das, was er einmal erfaßt und durch Selbsttätigkeit zu sich herangebracht hat, versenket. Nun, wenn alles gut geht, entsteht der Trieb, das Besondere wieder ins Allgemeine aufzulösen, es darauf zurückzuführen. Die allermeisten bleiben im ersten Stadium stehen: dies sind die Leersten und Eitelsten, aber auch zugleich die Glücklichsten, weil sie sich durch keine individuelle Form gebunden fühlen und weil sie natürlich nicht erkennen, daß die Form ihnen nur darum

fehlt, weil sie dem Nichts überhaupt fehlt. Sehr viele verharren im zweiten Stadium; die sind unglaublich zäh und sicher, ungefähr so wie das, was am menschlichen Körper Knochen geblieben ist, auch zäh und gegen die meisten Krankheiten gesichert ist. Die Wenigsten erreichen das dritte Stadium, aber nur in diesen setzen Gott und Natur ihr Geschäft fort" (T. II, 2409).

Der Gedanke, daß das einzelne Individuum in biologischer Hinsicht die Entwickelung der ganzen Gattung und in geistiger die der Menschheit in verkürzter Form durchzumachen habe, besitzt heute allgemeine Anerkennung. Hebbel geht in dieser Richtung noch weiter, wenn er den höchsten Bildungsgang des Menschen als verkürzte Wiederholung des Weltprozesses darstellt: ein Ausgehen vom indifferenzierten Allgemeinen, Übergang zum mannigfaltigen Besonderen und endliche Zurückführung des Besonderen ins Allgemeine, in die Idee.

Jenes dritte Stadium aber, in dem allein „Gott und Natur ihr Geschäft fortsetzen", ist erreicht, wenn der Mensch die Notwendigkeit alles Geschehens erkannt hat und sich ihr frei unterwirft. „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert... Von ihm [d. h. vom Begriffe der Notwendigkeit] gehen Versöhnung und Friede aus, denn wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit erkannt und eingesehen habe, daß nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des großen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist in mir die Möglichkeit, ihnen auch nur trotzen zu wollen, aufgehoben" (1. Mai 1848).

Hebbels Lebensideal läuft also schließlich darauf hinaus, daß der Mensch in sich die Welt und ihre wesentliche Entwickelung widerspiegeln soll und ist insofern nahe mit dem ästhetischen Idealismus Schellings verwandt. Eine solche Anschauung hat natürlich nichts gemein mit dem modernen sozialen Ideal, dem die Verwirklichung von Nützlichkeitswerten durch kraftvolle, angestrengte Arbeit das höchste Ziel ist. Hebbels Ideal, das in mancher Beziehung an Euckens Lehre erinnert, ist weit innerlicher, allerdings darum auch

Digitized by Google

weit abstrakter, ja nebelhaft und in seiner intellektualistischen Einseitigkeit der heutigen Welt wenig verständlich. Für HEBBEL ist alle wertvolle Tätigkeit reine Selbstentwickelung, während die Arbeit, die in dem äußeren Erfolge aufgeht, in Selbsttäuschung endet. Ein kraftvolles, aber rein symbolisches Erfassen der Welt und des eignen Verhältnisses zu ihr — sub specie aeternitatis — ein Zusichselbstkommen des Einzelnen zum Zwecke innerer Erhöhung und Erweiterung, eine Überwindung des Individuellen — das ist HEBBELS Ideal, das an späterer Stelle allerdings noch seine tiefere Deutung durch die Kunst erhalten wird.

Mag ein solches Ziel auch der breiten Masse der heutigen Menschheit unverständlich erscheinen, es verdient als Mahnung einer Zeit vorgehalten zu werden, die den inneren Wert und die Selbständigkeit des Geistes vergessen hat und in Gefahr war, ganz in der Natur und den äußeren Gütern des Lebens aufzugehen. HEBBEL hat sicherlich recht, wenn er sagt: „Es hängt aber für ein Jahrhundert geradezu alles davon ab, wie es sich den Menschen denkt, denn dieser Grundbegriff ist bestimmend für alle übrigen". Offenbar denkt unsere Zeit sehr gering vom Menschen. Die vielgepriesene Bescheidenheit, die uns eine sogenannte naturwissenschaftliche Weltanschauung gelehrt haben soll, hat sehr bedenkliche Schattenseiten. Aber es scheint, daß, nachdem seit Jahrhunderten daran gearbeitet ist, den Menschen in die Natur einzubeziehen und ihn, was gewiß berechtigt, ja notwendig war, als Naturwesen verstehen zu lernen, nun doch endlich die Zeit sich nähern dürfte, wo der Mensch sich wieder auf sein eigenstes, der Natur überlegenes Wesen besinnen wird.

2. Freundschaft und Liebe.

Mann und Weib.

Dem jungen HEBBEL erschienen Freundschaft und Liebe als die höchsten Ziele des irdischen Lebens, als Verkörperungen des Sittlichen [31]. Die idealen Begriffe, die er sich damals bildete, ragen auch noch in seine späteren Lebensanschauungen hinein; nur wird durch die harte Erfahrung der Wirklichkeit das Vertrauen zu ihnen stark erschüttert. Grundlegend ist nun, daß HEBBEL Liebe und Freundschaft ihrem Wesen und innersten Kern nach als gleichartig ansieht. Was man Liebe nennt, ist nur eine besondere Art der Freundschaft (T. I, 511). Beide bedeuten einen idealen sittlichen Zustand, in dem der Mensch die Enge seiner Individualität überwindet und vollständige Übereinstimmung mit einem anderen Wesen erreicht. Freund-

schaft und Liebe in diesem Sinne müssen natürlich auf Erden ein Ideal bleiben. Denn das Individuum kann und soll sich in der Freundschaft nicht aufgeben. „Zwei Hände können sich wohl fassen, aber doch nicht ineinander verwachsen. So Individualität zu Individualität“ (T. I, 1848). Auch soll Freundschaft nicht zur Verwischung der Eigenart, zu einer farblosen Aneinandergewöhnung zweier Menschen führen. „Zwei Freunde sollen nicht wie zwei Dreiecke einander decken.“ Das unverrückbare Fundament einer Geistes- und Herzensverbindung ist Gemeinsamkeit sittlichen Strebens und Übereinstimmung in den Ansichten über die letzten Dinge, kurz eine in den wesentlichsten Punkten harmonierende Weltanschauung. Ein solches Verhältnis aber ist eine Aufgabe, die von beiden Seiten Ernst und Anstrengung erfordert. Daher sind auch die wirklichen Freundschaften meist so weit von diesem Ideal entfernt. Ohne innere Verwandtschaft scheinen die Menschen nur zufällig miteinander verbunden zu sein, und Hebbel meint pessimistisch, daß „all unsre Freundschaft und Liebe dem Aneinanderfliegen vom Winde zerstreuter Sandkörner gliche“ (T. I, 484).

„Freunde hast du soviel wie Tage im Jahre, nur leider
Schließt der Plural hier immer den Singular aus“ (T. II, 3363).

Während die Freundschaft eine Überwindung des Individuellen erstreben soll, geht sie häufig gerade aus Egoismus hervor und muß dann in Hebbels Sinn als unsittlich bezeichnet werden. „Die Liebe der meisten: warmer Egoismus“. Für viele ist sie nur „ein Füllen ihrer eigenen Leere mit fremdem Inhalt“. Beim Fehlen jeder inneren Beziehung wird dann bald die Anziehung in Abstoßung übergehen: „Die Freundschaft der meisten Menschen ist nur eine Vorbereitung auf die Feindschaft“ (T. II, 2124).

„Zwei wollen Eins werden,
Daß keine Scheidung sei,
Und werden oft auf Erden
Erst dadurch völlig Zwei“ (T. II, 2558).

Feindschaft ist als individuelle Abschließung dem anderen gegenüber ein unnatürliches und daher sittlich unmögliches Verhältnis. Wie habe ich mich dem Feinde gegenüber zu verhalten? Hebbel sagt: „Du hast einen Feind. Was heißt das? Du hast einen Menschen vor dir, den du entweder zu deinem Freund oder zu deinem Knecht machen sollst“ (T. III, 4939). Feindschaft als Abstoßung zwischen den einzelnen Gliedern der sittlichen Welt kann innerhalb dieser Welt, wo Einheit herrschen soll, nicht dauern. Daher verlangt

Hebbel, daß der Feind entweder, wenn sich tiefere Beziehungen zeigen, zum Freunde werde, oder daß der ethisch höher stehende Mensch ihn zum „Knechte“ macht und ihn so gewissermaßen in die sittliche Ordnung hineinzwingt.

Es ist begreiflich, daß ein Mensch, der so hohe Vorstellungen von der Freundschaft hat, nicht leicht einen wahren Freund in seinem Sinne finden wird, zumal nicht, wenn er eine so harte und eckige Natur ist wie Hebbel. Auch weiß man, daß seine eigenen Freundschaftsbündnisse seinem Ideal oft sehr wenig entsprachen. Tatsächlich war der Dichter im Verkehr mit anderen sehr anspruchsvoll und eigenwillig, und in einigen Fällen scheint er nach jener oben genannten Vorschrift gehandelt zu haben: wenn er im Mitmenschen nicht den gleichberechtigten Freund im vollkommensten Sinne anerkennen konnte, versuchte er ihn als eine Art „Knecht“ unter seinen allerdings weit überlegenen Geist, zuweilen sogar unter seine Launen zu beugen. Sehr bezeichnend ist der Ausspruch: „Freunde können nicht unparteiisch sein, wohl aber vor lauter Unparteilichkeit ungerecht werden“ (T. III, 4801). Das klingt ganz wie eine nachträgliche Rechtfertigung vor sich selbst. Aus persönlicher Erfahrung stammt gewiß auch folgender Stoßseufzer: „Man verliert seine Freunde wie seine Zähne. Man hat zuletzt keine Schmerzen mehr, aber auch keine —“ (T. II, 2924).

Wie oben erwähnt, sind für Hebbel Liebe und Freundschaft im wesentlichen gleichartig. Jedoch gebraucht der Dichter das Wort Liebe in drei verschiedenen Bedeutungen. An einzelnen Stellen wendet er es im Sinne der rein sinnlichen Liebe an, paßt sich in solchen Fällen aber nur einem allgemeinen Sprachgebrauche an, den er seiner Anschauung nach verwerfen muß. Das, was Hebbel unter Liebe im wahren Sinne versteht, hat mit Sinnlichkeit ebensowenig zu tun wie die Freundschaft. Echte Liebe ist nur da vorhanden, wo jede sinnliche Beziehung fehlt. Ein dritter Begriff erhebt sich noch höher; er bezeichnet eine ursprüngliche Kraft des Herzens, über sein beschränktes Ich hinauszugehen und andere Wesen und Dinge, ja die gesamte Welt zu umfassen und sich in sie hineinzuversetzen.

Um Hebbels Beurteilung der sinnlichen Liebe zu verstehen, muß man seine Lebensgeschichte zu Rate ziehen. Der jugendliche Dichter war zeitweise von heftigen sinnlichen Leidenschaften beherrscht, an denen die höheren Sphären seiner Persönlichkeit wenig oder gar nicht beteiligt waren. Die Befriedigung sinnlicher Triebe und das Idealbild der Liebe standen für seine damalige Anschauung

wie unvereinbare Gegensätze einander gegenüber. Auch hier zeigt sich wieder das Zwiespältige, der Dualismus seiner Natur. Wie anders bei Goethe, dessen ganzes Wesen in gewissen Abschnitten seines Lebens in Liebe aufging, und zwar in einer Liebe, deren Grundton die Sinnlichkeit war, deren Harmonien aber sein ganzes Sein erfüllten und veredelten. Goethe betätigt auch hierin die pantheistische Gesinnung: Sinnliche und geistige Liebe verschmelzen bei ihm zur Einheit. Für Hebbel fällt beides auseinander. Vielleicht wirkt hier die streng moralische Anschauungsweise des Elternhauses nach. Jedenfalls hat die sinnliche Liebe in seiner Dichtung keine Verherrlichung erfahren. Er faßte sie viel zu niedrig auf, als daß sie ihm in poetischer Verklärung erscheinen konnte. Andrerseits behandelt er sexuelle Verhältnisse in seinen Dramen mit einer gewissen kühlen und natürlichen Offenheit. Man denke an die Art und Weise, wie in dem bürgerlichen Trauerspiel Klaras Fehltritt begründet wird; von Leidenschaft ist da gar keine Rede.

Die sinnliche Liebe ist nach Hebbels eigener Äußerung entweder die „Flammen-Vorläuferin der reinen, unvergänglichen Vesta-Glut oder der schnell aufflackernde und schnell verlöschende abgezogene Spiritus unlauterer Sinne“ (T. I, 511). Sie erscheint hiernach nur als eine Vorstufe der wirklichen Liebe, die mit der Freundschaft den ideal-ethischen Charakter gemein hat. Insbesondere die jugendliche Liebe wird in Hebbels Gedichten als reinste, höchste Verklärung, als etwas Göttliches gefeiert, dem alles Sinnliche fernbleibt. „Die erste wahnsinnige Liebe, so spurlos sie gewöhnlich vorübergeht und von so lächerlichen Erscheinungen sie begleitet wird, ist doch vielleicht das Ernsthafteste am ganzen Leben, wenigstens wird (und hierin liegt eben die bitterste Ironie) durch nichts jede Kraft des Menschen so aufs äußerste angespannt als durch sie. Ich bin überzeugt, jeder könnte Werthers Leiden erleben, den Helden und den Künstler ausgenommen.“

Aus dem Gesagten geht hervor, daß Liebe in Hebbels Sinne eine ethische Betätigung des gesamten Menschen, ein Ausdehnen der Persönlichkeit über die individuelle Schranke ist. Dadurch aber ist der Liebe zwischen den Geschlechtern der Charakter eines einzigartigen Gefühlslebens benommen; auch diese fällt einfach unter den Begriff der idealen Freundschaft. Wiederum gibt Hebbel in dieser Ansicht nur seine eigene Lebenserfahrung: Er kannte wohl kaum wahre Liebesleidenschaft, die über das Sinnliche hinausgegangen wäre. War der Sinnenrausch bei ihm vorüber, so blieb nur jenes edle, aber

Digitized by Google

doch kältere Gefühl der Freundschaft zurück. Wenn HEBBEL ideale Liebe und wahre Freundschaft für wesensgleich erklärt, so erinnert dies einigermaßen an die ideale Freundschaft zwischen Mann und Weib ohne jede „Liebe" im engeren Sinne, von der SCHLEIERMACHER schwärmte. HEBBEL sagt einmal, daß zwischen den beiden Geschlechtern eine ursprüngliche Feindschaft bestehe, die durch die Liebe (im niederen Sinne) erst überwunden werden müsse, um wahre Liebe, d. h. Freundschaft zu ermöglichen (T. II, 2101). Nur in seltenen Fällen gelingt es, eine solche volle Lebensbeziehung ohne die Übergangsstufe der sinnlichen Liebe zu erreichen. Sein höchstes Ideal deutet HEBBEL mit den folgenden Worten an: „Einen Zauber sollte wahre Liebe ausüben, den, daß zwei Herzen, die ineinander aufgehen, nicht getrennt werden, sondern nur zusammen sterben könnten; das sollte ihre Probe sein und so sehr, daß auch der Entfernte stürbe in dem Moment, wo der andere gestorben wäre" (T. III, 3926).

Das Wesen der Liebe wie der Freundschaft beruht, wie schon hervorgehoben, auf der Überwindung des Egoismus: „Liebe ist darum so schön, weil sie vor Selbstliebe schützt". Allerdings wird das nicht immer der Fall sein. HEBBEL selbst bezeichnet es als „eine wichtige Seite an der Liebe, daß der Liebende durch die Liebende eine Versicherung des persönlichen Wertes erhält, daß er sich sagen darf: ich bin zu etwas da, ich bin kein leeres Nichts" (T. IV, 4609). Solche Liebe enthält einen Rest von Egoismus; sie „bemächtigt sich irgend eines einzelnen Wesens, das in die Lücke des Herzens ganz oder teilweise hineinpaßt, umspinnt und umschlingt es und läßt es nicht wieder los. Dies Lieben ist eigentlich ein Selbstheilen". Anders jene höchste Art die Liebe, von der schon oben die Rede war: Sie „wagt sich in den Kampf mit der ganzen Welt" (T. II, 2051). Sie bildet den „Kern des Menschen", die „Kraft des Herzens", durch die der Mensch sich völlig eins fühlt mit den anderen Wesen, ja mit dem All. HEBBEL nennt sie auch die himmlische Liebe, zu der die irdische nur der Durchgang ist (T. II, 2314); sie ist das Ideal, das der jugendliche Dichter immer wieder besungen hat. Aber auch später heißt es noch: „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edlen Tat" (T. II, 2137). So ist Liebe schließlich die innere geistige Kraft, alle Dinge zu umfassen und in ihnen das Verwandte zu erblicken. Ihrer bedarf auch jeder, der Hohes schaffen will, insbesondere der Künstler. „Zur Kunst gehört Liebe, denn Liebe ist der physischen Wärme analog, und nur an der Wärme reift die Geburt" (T. IV, 4146).

Hebbel selbst ruft aus, als er die Genoveva „aus allen Tiefen seiner Seele“ hervorsteigen fühlte: „Nur die Kraft, nur die Liebe — dann laß' kommen, was da will“.

Diese Lehre von der Liebe als der Urkraft des Geistes spielt indessen in Hebbels Denken nicht eine so hervorragende Rolle, wie man nach diesen Erörterungen vermuten könnte. Sie ist mehr ein Nachhall der jugendlichen Begeisterung, ein Ausfluß des warmen Lebensgefühls, das den werdenden Dichter beseelte. An Stelle dieses Gefühls tritt später mehr und mehr die Erkenntnis von der Notwendigkeit alles Seins und Geschehens; und die Liebe selbst wird zu einer Art höchsten Bewußtseins vom Idealen, dem amor dei intellectualis des Spinoza vergleichbar.

Bevor wir das mit dem Vorigen eng verknüpfte Problem der Ehe behandeln, müssen wir zunächst untersuchen, wie Hebbel sich das Verhältnis von Mann und Weib denkt. Der Grundstimmung seiner Persönlichkeit entspricht es, wenn er die weibliche Natur als problematisch, ja als unlösbares Rätsel auffaßt. Seine erste tragische Frauengestalt, Judith, ist sich selbst ein Rätsel, dessen Lösung sie in den Tod treibt. Die späteren weiblichen Charaktere wie Genoveva, Mariamne, Rhodope stehen einsam für sich da, unverstanden von ihren Gatten. Bemerkenswert ist es nun, daß Hebbels sonstige Äußerungen über das Problem, besonders die aus der früheren Zeit, eine andere Auffassung geben als man sie unter dem Eindruck seiner dramatischen Charaktere erwarten möchte.

Das Weib steht für Hebbel seiner ganzen Natur nach auf einer niedrigeren Stufe als der Mann. Es hat nicht wie dieser eine unmittelbare Beziehung zur Welt. Zwischen dem Weibe und der Welt steht eben — der Mann, durch den es allein Verhältnis zur Welt gewinnt. „Der Mann hat sich mit Welt und Leben zu plagen, das Weib mit dem Mann“ (T. I, 343). Es steht zum Manne in demselben Verhältnis wie dieser zur Gesellschaft und die Gesellschaft zur Idee; d. h. in der Stufenfolge des Seins bildet der Mann der Frau gegenüber die höhere Potenz (W. XI, 44). Diese Ansicht von der natürlichen Minderwertigkeit der Frau wurzelt in Hebbels persönlichen Erlebnissen, und er hat sie während seines ganzen Lebens nur allzusehr in die Praxis übertragen, indem er sich der Frau gegenüber als der Höhere, Herrschende fühlte. Wenden wir die früher gemachte Unterscheidung zwischen Enge und Weite des Le-

bens auf unser Problem an, so erscheint die Frau als die natürliche Vertreterin einer engen, begrenzten Lebensauffassung, während dem Manne das Streben ins Weite ursprünglich eigen ist. „Des Weibes Natur ist Beschränkung, Grenze“ (T. II, 2309). Ihr ganzes Sinnen und Trachten ist auf das Augenblickliche, Vergängliche, Irdische gerichtet. Während sie mit großer Schärfe das Einzelne erfaßt, fehlt ihr die Fähigkeit, sich dem Großen, Allgemeinen, Zukünftigen, Ewigen zu widmen. „Das Weib wohnt im Moment, der Mann ragt immer mit Kopf und Füßen darüber hinaus und wird beim Frost in den Extremitäten auch im Herzen nicht recht warm“ (T. II, 3022). Zu idealer, heldenhafter Größe kann sich das Weib daher nur für Augenblicke und unter dem Eindruck ganz außergewöhnlicher Ereignisse erheben. Schon als Zweiundzwanzigjähriger sagte Hebbel in einem Vortrag, den er im Hamburger Wissenschaftlichen Verein über Theodor Körner und Heinrich von Kleist hielt, mit Beziehung auf Natalie im Prinzen von Homburg, die Größe des Weibes blühe nur über dem Abgrund, und sie verliere ihre Fittiche in dem Augenblicke, wo die Erde ihr wieder einen Punkt biete, den sie fest und sicher beschreiten könne (W. IX, 47). Ähnliche Gedanken spricht eine Tagebuchstelle der Münchener Zeit aus: „Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis. Für sie gerinnt das Weltall in einem Tropfen zusammen. Sie ist die Wünschelrute, die dem Mann die Schätze der Erde anzeigt. Sie allein könnte den Himmel entbehren, wenn's keinen gäbe, denn für sie ist er nur Tradition, kein Weib hätt' ihn erfunden. Daß jede sich hineinsehnt, kommt daher, weil er erstlich einige Ähnlichkeit mit einem ausgesuchten Nachtisch hat, und dann, weil sie uns nicht nachstehen, weil sie sein wollen, was wir sind. Weh denen, die das Weib, diese Marketenderin des Augenblicks, zur Sonnenuhr machten, durch die die Ewigkeit ihre Stunden anzeigt. Dies macht sie nicht so verächtlich als es scheint. Wir gehen nur solange sicher, als die Sterne über uns sicher gehen. Wanken die, so fallen wir. Das Weib ahnt kein Ziel, aber sie kennt aufs genauste den Punkt, von dem man ausgehen muß, sie übersieht kein Wirtshaus, wo man eintreten und sich erfrischen kann. Das Weib bildet die Topographie des Lebens“ (T. I, 628). Man errät leicht, wer zu diesem Bilde von Mann und Weib Modell gestanden hat; es ist auf der einen Seite der Künstler, das Genie mit seinen hochfliegenden Ideen, d. h. Friedrich Hebbel selbst, auf der andern Seite Elise Lensing, die sorgende, mitfühlende, auf das Kleine des Lebens bedachte Freundin, die allerdings das

Digitized by Google

gewaltige Geistesleben des Dichters nicht verstehen konnte. Hebbel würde in späteren Jahren das Bild der Frau wohl liebenswürdiger gezeichnet haben; seiner Grundansicht von der ursprünglichen Minderwertigkeit des Weibes ist er jedoch immer treu geblieben.

Die Bemerkung, daß das Weib mehr das Einzelne, im Ganzen mehr den Teil sieht, diesen allerdings mit besonderer Schärfe, ist sicherlich richtig. Es scheint ein Hauptunterschied in der intellektuellen Beanlagung der Geschlechter zu sein, daß der Mann, besonders auf höheren Stufen geistiger Entwickelung, das Einzelne zum Allgemeinen zusammenfaßt, vom Konkreten zum Abstrakten fortschreitet und im besonderen Fall das Prinzip zu erkennen sucht, während die Frau ihren Blick wesentlich auf das Einzelne, Bestimmte, Konkret-Wirkliche heftet. Statt nun hierin eine schöne gegenseitige Ergänzung zu sehen, faßt Hebbel die Art der Frau unbedenklich als der des Mannes untergeordnet auf, wobei er in erster Linie an die geringere Ausbildung des Intellekts denkt. Außerdem geht seine Ansicht einseitig vom genialen Manne aus[32]. Nach dem Tode des Kindes schreibt er der untröstlichen Elise etwas herzlos: „Das ungeheure Weh der Welt muß Euch gar nicht berühren, denn so groß könnte der Schmerz um das Einzelne gar nicht werden; wenn Ihr irgend einen Schmerz um das Ganze hättet. Euch quälen die Rätsel des Daseins erst dann, wenn sie Eueren eigenen Kreis verfinstern, und nur so weit als dieses geschieht“ (T. II, 2932). Auch das Verhältnis des einzelnen Individuums zum andern ist dementsprechend bei den Geschlechtern verschieden. „Der Mann verliert entweder alles oder nichts, entweder nicht den Freund, oder zugleich die Freundschaft, die Geliebte oder zugleich die Liebe. Bei den Weibern ist es anders, in ihrem Schmerz wie in ihrem Glück liegt Hökerei“ (T. I, 699). Der Mann faßt sich eher als Mitglied seines Geschlechts auf und identifiziert sich mit diesem, während die Frau sich vor allem als Einzelwesen im Gegensatz zu den anderen fühlt. „Männer sind auf Vorzüge ihresgleichen nicht so neidisch wie Weiber. Jene rechnen sich alles zu, was ihrem Geschlecht angehört; jeder hat Amerika mit entdeckt und den Faust mit gemacht. Diese glauben sich immer um soviel verkürzt als eine Mitschwester mehr besitzt“ (T. II, 3104).

Da die untergeordnete Stellung der natürlichen Veranlagung der Frau entspricht, so ist Hebbel folgerichtig gegen die Emanzipation der Frau durch die Gesellschaft, d. h. gegen die soziale Hebung des weiblichen Geschlechtes aus eigener Kraft. Er spricht aber wiederholt von der Emanzipation durch den Mann. Das Weib soll

durch den Mann aus seiner niedrigen, engen Lage befreit werden. Von einer Erlösung des Mannes durch die Frau, die von anderen Dichtern wie von GOETHE in der Iphigenie, von WAGNER im Holländer verherrlicht wird, weiß HEBBEL nichts. In der Münchner Zeit schreibt er zwar einmal aus bedrängtem Herzen: „Zuweilen mein' ich, eine reine weibliche Natur könne mich retten“ (T. I, 583), doch konnte er seiner ganzen Anschauung nach Rettung durch ein weibliches Wesen, das so tief unter ihm stand, nicht erwarten. Jene Emanzipation der Frau durch den Mann besteht nun nach seiner Meinung darin, das der Mann das Weib zu sich emporzieht, daß er ihr den „Himmel“, d. h. das Große, Allgemeine, Notwendige im Leben, das sie nicht sieht, wie durch ein Fernglas zeigt. Der Mann befreit demnach die Frau aus ihrer Enge und Beschränkung. Daher ist das echte Weib „seinem eigenen Gefühl nach nichts für sich, es ist nur etwas in seinem Verhältnis zum Mann, Kind oder Geliebten (T. II, 2927). Tritt sie selbständig aus ihrer natürlichen Stellung hervor, um sich kühn in den Kampf mit der Welt zu wagen, so muß sie untergehen. Das war das Los der Judith. In ihr zeichnet HEBBEL „die Tat eines Weibes, also den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nicht-Können, dies Tun, was doch kein Handeln,“ sondern ein „bloßes Sich-selbst-herausfordern“ ist (T. I, 1802). Bei Holofernes ist es etwas ganz anderes. Er handelt aus roher, ungebändigter Naturkraft und schrankenlosestem Egoismus; aber es liegt Konsequenz in seinem Tun; diese fehlt dagegen der Judith. Die Tätigkeit des Weibes ist eben ihrer Natur nach von anderer Art: „Durch Dulden Tun: Idee des Weibes“. Dabei dürfen wir nach einer gelegentlichen Bemerkung Dulden als ein nach innen gekehrtes Handeln auffassen. Überblicken wir die wichtigsten Frauengestalten HEBBELS nach der Judith, so finden wir, daß sie tatsächlich alle „dulden“[33]; aber ihre Wirkung auf den Mann ist nicht sittlichend, sondern meist höchst gefährlich, ja vernichtend. In HEBBELS Drama ist das Weib durchaus passiv, dabei aber oft selbstbewußt. Es muß unverschuldet die furchtbarsten Leiden ertragen wie Genoveva und Agnes Bernauer, ohne den geringsten Versuch zu seiner Rettung zu machen oder machen zu können. In Mariamne erscheint jene passive Zurückhaltung als tiefste Verinnerlichung. Im „Gyges“ wird Rhodope von ihrem Gemahl sogar zur unpersönlichen Sache erniedrigt, während sie selbst gerade um Anerkennung ihrer individuellen Rechte als Weib kämpft. Überall eine ähnliche Auffassung. Obwohl das Weib in HEBBELS Dramen durchweg still, zurückhaltend, ja edelmütig ist, entfacht es ohne

Digitized by Google

eigenes Zutun allein durch seine Schönheit die Leidenschaft des Mannes und stürzt ihn ins Verderben. Für den Mann ist sie tatsächlich ein gefährliches noli me tangere (Scheunert) — aber eben nur deswegen, weil ihr Innerstes ihm unverständlich bleibt. Überhaupt nimmt Hebbel einen natürlichen Antagonismus zwischen Mann und Weib an, der sich allerdings nur beim Weibe in stärkerer Weise äußert. „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotzt dem Manne“ (T. II, 1981). Da die Frau fühlt, naturgemäß dem Manne unterworfen zu sein, so muß sie vermöge jenes ursprünglichen Antagonismus nach der Herrschaft über ihn streben, denn sie muß im einzelnen Falle prüfen, ob das Individuum, mit dem sie zu tun hat, imstande sei, das ihm seinem Geschlechte nach zukommende höhere Recht auszuüben. Sie strebt also nach einem Ziel, das sie unglücklich macht, wenn sie es erreicht. Wir könnten das die Tragik des Weibes nennen und würden damit die tragische Grundstimmung in Hebbels Weltanschauung auch in seiner Auffassung vom Weibe wiederfinden. Jedoch stimmt hiermit die Tragik seiner weiblichen Charaktere, wie wir sahen, nicht überein. Sie handeln entweder unweiblich, wie Judith, oder sie handeln gar nicht.

Wir schließen diese Erörterung mit zwei Stellen, die zeigen, daß Hebbel gelegentlich doch auch dem Veredelnden im Weibe seine Anerkennung gezollt hat. Aus der Zeit freundlicher Jugenderlebnisse (1836) klingen die Worte: „Das Weib gebiert den Menschen nicht einmal, sondern zweimal. Auch die geistige Wiedergeburt durch die Humanität ist ihr Werk“ (T. I, 142). Und mehr als zwanzig Jahre später zwingt ihm die Bewunderung für seine Gattin Christine, in der er allerdings in erster Linie die Künstlerin verehrte, die Worte ab: „Wer nicht im Weibe das Ideale sieht, wo soll er es überhaupt noch sehen, da das Weib doch offenbar in seiner Blüte die idealste Erscheinung der Natur ist“ (T. IV, 5653).

Hebbels Ansichten über die Ehe sind zunächst bestimmt durch seine Auffassung von der idealen Freundschaft und Liebe. Indessen macht sich bei der Beurteilung der Ehe eine stärkere Wandlung geltend. Von pessimistischer Abneigung gegen jedes dauernde Band gelangt er allmählich zu einer günstigeren, mit der bürgerlichen Moral so ziemlich übereinstimmenden Anschauung.

In der früheren Zeit, als er den rein ethischen Maßstab anlegte und soziale Gesichtspunkte vollständig übersah, erschien ihm die Ehe

Digitized by Google

als etwas Äußerliches, das zu der idealen Liebe nichts hinzufügen könne. Ihre Berechtigung erhält seiner Meinung nach die Ehe nur dadurch, daß sie sich auf einem idealen Freundschaftsverhältnis aufbaut. Daher kann Kindererzeugung nicht Zweck der Ehe sein, wenn auch bei der Begattung „die Tiefe der Natur im Individuum erschlossen“ wird (T. III, 4028). Wie einerseits nach Hebbels Anschauung ein Ehebündnis unsittlich ist, in dem die Gatten nicht durch echte, selbstlose Liebe verbunden sind, so ist Hebbel andererseits geneigt, jedes ideale Verhältnis auch ohne förmliche Ehe für gerechtfertigt zu halten, wenn es nur auf ethischer Grundlage beruht. Deshalb meint er, der förmliche Abschluß der ehelichen Verbindung sei entweder überflüssig oder frevelhaft (T. II, 1967). Zur Zeit der Genovevadichtung schreibt er: „Die Ehe ist für die meisten ein Gefäß, worin sie ihr Gefühl aufbewahren, weil sie wohl wissen, daß es ohne eine solche Vorkehrung bald im Sande des Alltagslebens verrinnt. Diese Armseligen werden es nie begreifen, daß die Liebe eben dann, wenn sie sich ihrer Ewigkeit bewußt ist, die aus Angst der Vergänglichkeit entsprungene zeitliche Form verschmähen und sich lieber einer Mißdeutung aussetzen als eine innere Inkonsequenz begehen wird“ (T. II, 2175). Also gerade die echte, d. h. ethisch begründete Liebe bedarf des äußeren Bandes nicht. Daneben hat Hebbel allerdings auch eingestanden, daß ihn sowie überhaupt „artistische Naturen“ die dauernde Bindung bei der Ehe abstoße (T. I, 509; II, 2772). Wie alle bürgerlichen Einrichtungen, so streife auch die Ehe allem schönen Menschlichen den Duft ab. „Wenn ein Genie sich verheiratet, so geschieht immer ein Wunder, so gut als wenn ein anderer sich nicht verheiratet“ (Brief an Elise, 19. Dezember 1836). Insbesondere hält er die praktische, d. h. ethische Gestaltung der Ehe für so schwierig, daß sie das menschliche Vermögen meist übersteige. In einem Jugendgedichte („Melancholie einer Stunde“, W. VII, 99) wird die Ehe geradezu als Entweihung der Liebe dargestellt. Auch muß der Mann fürchten, durch solche Fesseln in seinem edelsten Streben gehemmt zu werden. Denn „in der Ehe liegt immer etwas Versteinerndes; die Frau ist immer die Meduse oder der Todesengel für des Mannes eigentliches Leben, und Reichtum, Jugend und Schönheit ersetzen nichts (23. Mai 1837).

Übrigens hat Hebbel selbst zugestanden, daß solche Ansichten sich weniger auf die Ehe als auf sein persönliches Verhältnis zu ihr beziehen, und wünscht ihnen daher keinen allgemeinen Beifall, am wenigsten unter dem weiblichen Geschlechte. In demselben Briefe

Digitized by Google

(19. Dezember 1836), in dem er Elise diese Eröffnungen macht, erkennt er denn auch an, daß die Ehe eine „bürgerliche, physische und in unendlich vielen Fällen auch geistige Notwendigkeit" ist. Hiermit beginnt bei Hebbel eine billigere und weniger einseitige Beurteilung. Man könnte, um eine heute übliche, wenn auch nicht ganz einwandfreie Unterscheidung zu gebrauchen, sagen, Hebbel rechtfertige die Ehe nicht individual-ethisch, wohl aber sozial-ethisch. Denn einen sittlichen Wert schreibt er ihr doch zu, wenn er bemerkt: „Die Ehe gibt dem Einzelnen Begrenzung und dadurch dem Ganzen Sicherheit" (T. I, 1478), oder wenn er später von der „unermeßlichen Bedeutung der Ehe für Staat und Menschheit" spricht (T. III, 4357). Seine veränderten Ansichten über die Ehe sollten sogar in dichterischen Werken ihren Niederschlag finden. Schon 1846 schwebte ihm der Plan vor, dramatisch darzustellen, „daß erst die Ehe den Menschen zum ganzen Menschen macht" (W. V, 136). Zehn Jahre später schrieb er dann das idyllische Epos „Mutter und Kind", in dem er die Ehe gerade als bürgerliche und kirchliche Einrichtung verherrlicht und gewissermaßen die heftigen Angriffe sühnt, die er früher gegen sie gerichtet hatte.

IX. Geschichtliche Entwickelung der Menschheit.

Durch die bisherigen Erörterungen klang als Grundton die Überzeugung, daß alles menschliche Geschehen nur äußere Erscheinung, Symbol für einen inneren geistigen Gehalt sei. Es ist daher zu erwarten, daß Hebbel auch in der Geschichte der Menschheit den inneren Sinn und ethischen Wert zu erfassen sucht. Die Lektüre von Hegels Philosophie der Geschichte, der Hebbel in München oblag, mag die Richtung auf eine philosophische Betrachtungsweise noch verstärkt haben. Das eigentlich Historische beschäftigte Hebbel erst in der späteren Zeit der Reife; denn erst da lenkte er seinen Blick von seinem Inneren mehr auf das Getriebe der Welt. Bezeichnend ist es, daß er in seinem letzten Lebensjahre mit dem „Demetrius" ein Drama begann, das ganz im Interesse an geschichtlichen Ereignissen aufgehen sollte.

In Hebbels geschichtsphilosophischen Erörterungen werden wir natürlich seinen metaphysischen Grundüberzeugungen wie seinen Ansichten über das menschliche Leben wiederbegegnen; denn „die Geschichte ist das Bett, das der Strom des Lebens sich gräbt". Fragt man nach dem Sinn und Wert der geschichtlichen Entwickelung, so

Digitized by Google

kann es sich zunächst nur darum handeln, ob durch diese Entwickelung wirklich neue Werte geschaffen werden, oder mit andern Worten, ob es einen Fortschritt gebe. Als zweites Problem käme dann die Frage, was die treibende Kraft in der Menschheitsentwickelung sei, eine Frage, die auch dann noch bestehen bliebe, wenn man an Stelle eines wirklichen Fortschritts nur einen mehr oder weniger regelmäßigen Wechsel annähme. Dies sind nun auch die beiden Pole, um die sich Hebbels geschichtsphilosophische Betrachtungen drehen, und zwar scheint ihn die Frage des Fortschritts mehr in der früheren Zeit beschäftigt zu haben, während seine Gedanken später häufiger dem Problem der wirksamen Kräfte zugewandt sind.

Hebbel hat in seinem tiefsten Innern wohl kaum an einem vernünftigen Zusammenhange des historischen Geschehens gezweifelt. Aber gerade dann, wenn er die Frage nach dem Fortschritt der Menschheit zum Gegenstande des Nachdenkens machte, was besonders in seiner Werdezeit häufig geschah, drängten sich ihm alle Zweifel auf, die derjenige empfinden muß, der mit seiner eigenen Entwickelung unzufrieden ist. Viele pessimistische Bekenntnisse aus jener Zeit tragen daher deutlich den Stempel der augenblicklichen Stimmung „Man möchte mit Jean Jacques die Kultur verfluchen. Sie entwickelt eigentlich nichts als unsere Bedürfnisse, die in einer Welt, wo sie nicht befriedigt werden können, wahre Krankheiten sind. Mensch verlangt vom Menschen, was Mensch dem Menschen nicht gewähren kann oder will. Je tiefer wir in die Natur und ihren Reichtum eindringen, um so größere Ansprüche machen wir an sie" (T. I, 1357). Noch bitterer heißt es an anderer Stelle: „Die Bestialität hat jetzt Handschuhe über die Tatzen gezogen! Das ist das Resultat der ganzen Weltgeschichte" (T. I, 842). Wenn dieses abfällige Urteil auch später einer milderen Auffassung Platz macht, so hat Hebbel doch niemals jenen Entwickelungslehren zustimmen können, die von der vorausgefaßten Meinung ausgehen, es finde eine unendliche und stetige Vervollkommnung der Menschheit statt. Aus diesem Grunde konnte er sich auch mit Herders geschichtsphilosophischen Gedanken nicht befreunden, obwohl dessen Lehre von der Entwickelung der Natur bis hinauf zum Menschen sich mit Hebbels Ansichten stark berührt. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1863 lesen wir: „Der schöne Traum, den unser Herder aus seinem weichen Gemüt und nicht allzu starken Gehirn hervorspann, den unsre Fichte und Pestalozzi, Pflügern nicht unähnlich, die sich an einer goldenen Morgen-

Digitized by Google

wolke versuchen wollten, in ein System brachten, und der in den Tollhäuslereien der Franzosen gipfelten, beginnt zu erbleichen, und die nüchterne Wahrheit findet wieder einige Gläubige“ (W. XII, 317). Hebbel verwarf den Gedanken einer Erziehung des Menschengeschlechtes, wie er etwa von Fichte und Pestalozzi ersonnen war; er haßte aber geradezu solche Vorstellungen, wenn sie auf ein Gleichmachen der Menschen im sozialistischen Sinne hinausliefen. Mit jenen „Tollhäuslereien der Franzosen“ meint er die sozialen Träume eines Fourier, der es bezweifelte, ob es bei gleicher „Erziehung“ der Menschen überhaupt noch Talent und Genie geben könne. „Die Herdersche Humanitätsidee, die im Gegensatz zu aller Geschichte den Fortschritt des Geschlechts annimmt, ist schon darum eine ungereimte, weil das Geschlecht aus lauter vergänglichen Individuen besteht, die sehr ungerecht behandelt würden, wenn das zwölfte Jahrtausend Dinge verwirklicht, die man im sechsten noch als Träume verwerfen muß“ (T. II, 2220). Es kann hier auf die Frage nach dem Fortschritt der Menschheit nicht näher eingegangen werden. Das Problem, was der Ertrag der Geschichte eigentlich dem Einzelnen an Werten biete, ist in dieser unhaltbaren Form nicht nur von Hebbel aufgeworfen worden. Bedeutungsvoll ist eine solche Anklage gegen die Geschichte immer nur als Kennzeichen der Lebensauffassung desjenigen, der sie ausspricht, den objektiven Wert der Geschichte berührt sie gar nicht. Denn was der Einzelne sich von dem Kulturbestande seiner Zeit aneignet und wie sich sein Glück gestaltet, das hängt nicht von dem objektiven Stande der Geschichte, sondern von ganz individuellen Verhältnissen und nicht zum wenigsten von der ethischen Grundlage seiner Persönlichkeit ab. Ein Fortschritt in der äußeren Kultur der Menschheit ist nun jedenfalls nicht zu bezweifeln; eine etwaige sittliche Vervollkommnung entzieht sich dagegen jeder exakten Feststellung.

Wenn Hebbel den Fortschritt in der Geschichte leugnete, so mußte er doch den periodischen Wechsel der historischen Erscheinungen anerkennen. Die Geschichte ist dann ein beständiges Auf- und Niederwogen der Kräfte, eine Wanderung von einem Extrem zum andern. Das Gesetz des Kontrastes scheint den Weltlauf ausschließlich zu beherrschen. Hier stoßen wir also wieder auf den Gedanken des Dualismus, und zwar in ausgeprägtester Form. „Gewicht ruft immer Gegengewicht hervor, und sobald das Gegengewicht überwiegt, kehrt das Verhältnis sich um. Der ganze Weltprozeß wird am besten durch die zwei Eimer im Brunnen veranschaulicht“

(T. II, 2253). „In der Kunst wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes“ (T. IV, 5660). Diese tiefsinnige Bemerkung (aus dem Jahre 1859) führt mit Recht die geschichtlichen Vorgänge auf psychische Vorgänge im Menschen zurück.

Aus dem Gesetze des Kontrastes ergibt sich aber unmittelbar die Auffassung des Geschichtsverlaufes als einer Wirkung „kämpfender Kräfte“, wie Ranke sagt. Hier begegnet uns die alte heraklitische Weisheit, daß der Streit der Vater aller Dinge ist. So wie für Hebbel selbst das Leben ein Kampf war und er aus eigener Kraft wurde, ohne Rückhalt an vorgefundenem Bestande, so faßte er auch das Leben der Menschheit als ein stetes Überwinden des Alten und Ringen nach neuem Gehalte auf. Ob aber das Neue in jedem Falle einen Fortschritt bedeute, das erschien ihm zum mindesten zweifelhaft. So optimistisch wie Hegel war Hebbel jedenfalls nicht; aber die Lehre des Philosophen, daß jede Erscheinung notwendig in ihr Gegenteil umschlagen müsse, hat den Dichter in seiner Anschauungsweise sicher beeinflußt. Das Wesentliche in der Kulturbewegung ist nach Hebbel nicht der ererbte Besitz, die Errungenschaft der Zeit, sondern der Kampf gegen das Vorhandene, gegen die ererbten Ideen und Vorurteile. „Erbschaften machen faul und träge, wir wollen unsere Kräfte gebrauchen.“ Die Göttlichkeit der Geschichte liegt eben darin, daß noch keiner ihrer Kämpfe abgeschlossen ist. „Nur das, was jedem Angriff siegreich widersteht, nicht aber das, was gar nicht angefochten, was als unverletzlich respektiert wird, macht ihren Besitz aus“ (W. X, 353). Der überkommene Besitz erscheint insofern geradezu als ein die Entwickelung hemmendes Moment. Von der seltsamen Frage ausgehend, „ob die Geschichte eine Wohltat des Menschengeschlechtes ist“, urteilt Hebbel folgendermaßen: „Die überlieferten Erfahrungen müssen dem Menschen und den Völkern nach und nach alle eigenen abschneiden und unmöglich machen, der Gedanke wird dem Leben immer mehr zuvorkommen, und alles Sein wird sich in Kategorien verlieren, wenn nicht ein ungeheurer Sturm über kurz oder lang die einbalsamierte Vergangenheit mit Sand überschüttet. Es kann und darf von Sterblichen nichts Unsterbliches ausgehen; auf Jahrtausende mögen sich die Wirkungen großer Dichter und gewaltiger Helden erstrecken; aber sie müssen ihr zeitliches Ziel finden, wenn nicht der lebendige Sprudequell der Schöpfung erstickt werden soll. Shakespeare, Goethe alles weg — ungeheurer, unsäglich vernichtender Gedanke!“ (T. II, 1995). Psychologisch betrachtet gehen solche Gedanken — besonders

im ersten Teil der angeführten Stelle — aus einer Stimmung hervor, die von der Last der angesammelten Ideen sich niedergedrückt und eingeengt fühlt, einer Stimmung, die bei einzelnen Menschen und auch zu gewissen Perioden der Geschichte aufgetreten ist und wohl als Kulturmüdigkeit bezeichnet wird. Solche seelischen Zustände werden besonders dann eintreten, wenn das Streben nach neuen Ideen und neuem Lebensgehalt durch die ungeheure Macht des Bestehenden und Ererbten wie durch tyrannische Fesseln niedergehalten wird. Man denke nur an NIETZSCHE und seinen Haß gegen die vorhandene Kultur. Wer nach zukünftigen Idealen ausschaut, dem wird die Vergangenheit gleichgültig sein. Das war bis zu einem gewissen Grade auch bei HEBBEL der Fall. Wie wenig sagten ihm doch die Trümmerfelder des antiken Rom! Nur das, was von der Vergangenheit zu unserem eigenen lebensvollen Besitze werden kann, hat noch für die Gegenwart Bedeutung. So verlangt HEBBEL ein individuelles Verhältnis zu den Tatsachen und Charakteren der Vergangenheit. Nur wenn wir uns selbst und unsere Lebensverhältnisse in ihnen wiederfinden, können sie zu lebendigem Inhalte unseres Geistes und zu fruchtbaren Antrieben unseres Schaffens werden. — Auf die Erschöpfung der gegenwärtigen Kultur bezieht sich auch eine Aufzeichnung des Tagebuchs vom Jahre 1838: „‚Macht eine neue Erfindung'" — ruft die Rahel aus — „‚die alten sind verbraucht'". Ich fürchte nur, wir stehen an der Grenze unseres Witzes und sind alle für den Himmel reif, was NB. der schlechteste Zustand auf Erden ist. Unser Leben ist zu innerlich geworden; es kann ohne ein Wunder nicht wieder äußerlich werden. Dies stete Bespiegeln und Auskundschaften unserer selbst: wohin führt es? Nicht einmal zum Irrtum, höchstens zu einer verzweiflungsvollen Ahnung unserer eigenen schauerlichen Unendlichkeit, zu einem Punkt, wo uns das eigene Ich als das furchtbarste Gespenst gegenübertritt" (T. I, 1359). In diesem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch macht sich zunächst nur HEBBELS augenblickliche Stimmung Luft. Aber es findet doch eine allgemein empfundene Schwäche der Zeit in seinen Worten Ausdruck. Auch noch in unseren Tagen wird die Klage erhoben, daß uns die Unmittelbarkeit des Lebens fehlt, daß „die Beziehung zum Leben zusammenschrumpft und fast nur noch über Gelesenes gelesen, über Geschriebenes geschrieben, über Gesprochenes gesprochen wird" (MAX DESSOIR). Das ganze Netz von fertigen Anschauungen, erprobten Verfahrungsweisen, Vorurteilen und Ideen, von denen der Einzelne durch die aufgepfropfte „Erziehung" allmählich umfangen wird, muß ursprüng-

liche und tief angelegte Geister wie eine Last niederdrücken. Daß sich mit diesem Gefühl des Zuviel an vorgefundenen Ideen trotzdem das Bewußtsein innerer Leere und die schmerzlichste Sehnsucht nach einer echteren Begründung des Lebens verbinden kann, zeigt uns die Persönlichkeit des jungen Hebbel, zeigt uns ebenso sehr aber auch ein tieferer Einblick in das Wesen unserer Zeit.

Übrigens hat Hebbel später anerkannt, daß das geschichtliche Leben nicht immer nur vorwärts drängen kann, sondern auch der Ruhepausen bedarf, um das Errungene zu bewahren und Kraft zu neuer Entwickelung zu sammeln. In der berühmten Stelle des Gyges (V.) heißt es:

„Die Welt braucht ihren Schlaf, wie du und ich
Den uns'rigen, sie wächst wie wir und stärkt sich,
Wenn sie dem Tod verfallen scheint. . . .“

Jener Schlaf der Welt ist das pietätvolle Festhalten an dem früher Erworbenen. Nicht blinde Neuerungssucht bringt die Welt weiter, sondern nur behutsames Aufbauen[34].

Die von Hebbel vertretene Anschauung, daß in der Geschichte die vorhandenen Ideen und Einrichtungen beständig durch neue ersetzt werden, mußte eigentlich von selbst zu dem Gedanken eines Fortschritts führen, den er in früherer Zeit heftig befehdet hatte. So sagt er auch später: „Ich bin fest überzeugt, daß die Welt einmal eine Form erlangen wird, die dem entspricht, was die Edelsten des Geschlechtes denken und fühlen“ (T. III, 3751). Diese Annahme wird nun unter dem Einflusse Hegels zur Forderung einer notwendigen Entwickelung der Menschheit und zur Annahme einer ihr zugrundeliegenden Idee gesteigert. Wenn Hebbel, wie oben erwähnt, meint, daß auch die böse Tat, die scheinbar gegen einen Plan der Weltgeschichte spricht, von „höherer Hand die Taufe der Notwendigkeit erhalte,“ und „daß das Schicksal die Tat blinder Leidenschaft adoptiere“ (W. X, 355), so liegt auch hierin schon der Gedanke, daß der Geschichtsverlauf eine feste Richtung und ein bestimmtes Ziel habe. Auch betont er, daß die Geschichtsschreibung den Beweis liefern müsse, daß alles historische Geschehen notwendig sei. Und von hier aus war es nur noch ein Schritt bis zur Annahme der Zweckmäßigkeit. Freilich war eine andere Ansicht mit den philosophischen Grundanschauungen, wie Hebbel sie besonders in den vierziger Jahren vertrat, unvereinbar. Wer eine zweckmäßige Entwickelung des Weltganzen annimmt, kann in dem Verlaufe der Geschichte, die einen Teil, wenn auch nur einen unendlich kleinen Teil

Digitized by Google

des Weltgeschehens bildet, nicht ein Spiel des Zufalls sehen. Das Schicksal, mit dessen Begriff wir meistens die Vorstellung eines unbegreiflichen, ja oft genug wiedersinnigen Geschehens verknüpfen, wird daher von Hebbel im Gegenteil „die Idee der Welt“ genannt; und er spricht auch ausdrücklich von der „absoluten, dem gesamten Geschichtsverlauf zugrunde liegenden, höchsten Idee“ (W. XI, 13). Wie stark diese Hegelschen Ideen noch später in ihm nachwirkten, geht daraus hervor, daß er sogar die historischen Ereignisse seiner Zeit als notwendig und gesetzmäßig ansah und in den handelnden Personen nur blinde Werkzeuge im Dienste der Idee erblickte. So schreibt er 1859, als Österreich die Lombardei durch den Krieg mit Napoleon verloren hatte, an Uechtritz: „Der erste Akt des furchtbaren Dramas, welches Deutschland durch den Napoleoniden bevorsteht, ist geschlossen. Alles ist gegangen, wie es ging, als der große Soldatenkaiser die tausendjährige Schöpfung Karls des Großen über den Haufen zu werfen begann, und alles wird wohl so fortgehen. Früher . . . glaubte ich, die Kurzsichtigkeit oder die sittliche Verkommenheit der handelnden Personen habe die Katastrophe herbeigeführt. Jetzt bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß ein Gesetz gewaltet hat, denn sonst könnten Gegenwart und Vergangenheit nicht so ganz zusammenfallen, und das entschuldigt die Menschen, macht die Tatsachen freilich auch umso schneidender.“

Wenn Hebbel nun auch in dem konkreten Verlauf der Geschichte die Wirksamkeit eines Gesetzes anerkennt, so wendet er sich doch entschieden gegen eine Konstruktion der Geschichte im Sinne Herders oder Hegels. Insbesondere widerstrebt ihm die Annahme, daß die irdischen Vorgänge etwas zur Entwickelung des Universums oder auch der Gottheit beitragen könnten. Er meint, wenn man von der Verwirklichung einer Idee durch die Geschichte, von „einem Fortschreiten des Weltgeistes im Bewußtsein seiner selbst durch irdische Vorkommenheiten“ spreche, so bezöge man Unendlichgroßes — nämlich das Universum — unmittelbar auf Unendlichkleines, d. h. die irdischen Wesen. „Ob das mathematische Verhältnis, das die Erde dem Universum gegenüber zum Sandkorn einschwinden läßt, nicht für alle Kategorien maßgebend ist, und ob wir uns nicht begnügen müssen zu sagen, daß alles, was bei uns geschieht und erscheint, dem Weltgesetz nie widersprechen kann, ohne hinzufügen zu dürfen, was wir gern hinzufügen, um uns ein wenig in die Höhe zu schrauben, daß es in uns auf eine bei dem Blick aufs Ganze irgend in Betracht kommende Weise aktiv wird?“ (T. III, 3914).

Eine solche warnende Stimme gegen die Überspannung menschlicher Erkenntnis, wie sie in Hegels Philosophie vorliegt, ist sicher berechtigt. Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Um sich mit allen Erscheinungen des Lebens auszusöhnen, muß man immer bedenken, daß das Kontokurant der Erde und das Kontokurant der Welt zwei ganz verschiedene Dinge sind“ (T. I, 925)[35].

Wir gewahren demnach in Hebbels Erörterungen über den Fortschritt und Sinn der Geschichte einen Kampf zwischen verschiedenen Richtungen: seine metaphysischen Überzeugungen drängen zur Annahme eines ideellen Gehaltes im Geschichtsverlauf; die Erfahrungstatsachen seines eigenen wie des geschichtlichen Lebens scheinen dagegen nur zu oft einer solchen Annahme zu widersprechen. Ein ähnliches Schwanken zeigt sich nun auch hinsichtlich der Frage, was die wirkende Kraft in dem Wechsel bzw. dem Fortschritt des Geschehens sei. Aber hier entwickelt sich aus dem Widerstreit der Gedanken allmählich eine vorherrschende und endgültige Ansicht. Der junge Hebbel fühlt sich durch gesellschaftliche Schranken in seiner Entwickelung überall gehemmt, setzt aber allen Widerständen zum Trotz seine Individualität kraftvoll durch. Dieses persönliche Erlebnis hat wohl den Keim zu seiner Anschauung über das Verhältnis von Masse und Individuum gelegt.

Die früheren, allerdings ganz subjektiv gefärbten Tagebuchaufzeichnungen beweisen meist eine große Geringschätzung der breiten Schichten des Volkes. So heißt es in einem Briefe an Elise (1836): „Unbeschreiblich ist meine Verachtung der Masse. Da krabbelt dieser geistige Pöbel die Liliputer Turmleiter, die er Wissenschaft nennt, mit Schneckenfüßen, die dazu gichtbrüchig sind, hinan und hält jeden Zoll, den er zurücklegt, für eine Meile . . .“ (T. I, 506). Und ferner: „Die Masse macht keine Fortschritte“ (T. I, 1206). Die härteste Anklage aber gegen die Schranken, welche die Gesellschaft dem Einzelnen setzt, enthält das Sonett

Die menschliche Gesellschaft.

Wenn du verkörpert wärst zu Einem Leibe,
Mit allen deinen Satzungen und Rechten,
Die das Lebendig-Freie schamlos knechten,
Damit dem Toten diese Welt verbleibe;

Die gottverflucht in höllischem Getreibe,
Die Sünden selbst erzeugen, die sie ächten,
Und auf das Rad den Reformator flechten,
Daß er die alten Ketten nicht zerreibe:

Digitized by Google

Da dürfte dir das schlimmste deiner Glieder,
Keck, wie es wollte, in die Augen schauen.
Du müßtest ganz gewiß vor ihm erröten!

Der Räuber braucht die Faust nur hin und wieder,
Der Mörder treibt sein Werk nicht ohne Grauen,
Du hast das Amt zu rauben und zu töten.

Dasselbe Problem ist von Hebbel auch in mehreren Dramen behandelt worden, am eindringlichsten in „Maria Magdalena", wo der tragische Konflikt ganz aus dem Verhältnis des Individuums zur gesellschaftlichen Umgebung hervorgeht. Klara, die Tischlerstochter, wird vernichtet durch die engherzige Moral der kleinbürgerlichen Gesellschaft, in der sie lebt.

Aber trotz aller Fesseln kann das Individuum siegen und sein eigenes Wesen zur Entfaltung bringen. In der Unabhängigkeit von der umgebenden Welt liegt gerade die Stärke eines Charakters. Wirklich groß aber ist erst derjenige Mensch, der bei einer weitgehenden Empfänglichkeit für alle Ideen und Fragen der Zeit doch seinen eigenen Weg geht und ihr vorauseilend zum sicheren Führer zu neuen Idealen wird. „Der wahrhaft bedeutende Geist kann in keine Zeit fallen, die es ihm unmöglich machte, seine großen Kräfte spielen zu lassen; fällt er in ein mattes, entkräftetes, leeres Jahrhundert, so — ist eben das Jahrhundert seine Aufgabe" (T. I, 709). So steht es denn in späterer Zeit für Hebbel fest, daß aller Fortschritt von einzelnen besonders ausgezeichneten Individuen ausgeht und auch wieder nur von ihnen in seiner ganzen Fülle genossen wird. „Die Geschichte mündet doch eigentlich nur in den Individuen, wie sie von ihnen ausgeht. Die Masse zieht davon, ob ein Stadium zurückgelegt ist oder nicht, keinen oder doch nicht den rechten Vorteil, aber ein großes Ich, obgleich es alle früheren Stadien durchlaufen muß — denn was auf der allgemeinen Mühle vermahlen ist, wird dem Einzelnen immer wieder aufgeschüttet — kommt schnell hindurch" (T. II, 3048). Die großen Persönlichkeiten gelten Hebbel vor allem als die ethischen Kräfte, während in der Masse die niederen egoistischen Instinkte herrschen. „Auf der Weltbühne machen nur Kraft und List sich geltend, das Ethische tritt nur in den größten Umgestaltungsepochen hervor und wird gleich nach dem Sieg entstellt, wie z. B. das Christentum. Dies hat mir von jeher bewiesen, daß der Fortschritt ausschließlich ins Individuum verlegt ist" (T. IV, 5448). Bildlich wird die Menschheit ein Kapital genannt, „das nie zu heben ist; von Zeit zu Zeit fallen in einem

bedeutenden Individuum die Zinsen“ (T. IV, 5114). Auch in dieser Frage stimmt HEBBEL mit HEGEL überein, der die welthistorischen Individuen Heroen und geradezu „Geschäftsführer des Weltgeistes“ nennt[36]. Auch nach ihrem Tode wirkt der Geist bedeutender Persönlichkeiten noch fort. „Die Geschichte ist eine Mühle, worin die Lebendigen zu arbeiten glauben, die Geister aber die Arbeit verrichten. Wie sich die übermütigen Zwerge, die im Sonnenschein herumhüpfen, auch anstrengen mögen, die toten Riesen, die aus der Ewigkeit in unermeßlichem Zuge hervorschreiten, machen sie zu unnützen Knechten und schauen mitleidig auf ihr Gezappel herab“ (T. IV, 5992). An CARLYLE denkt man, wenn man folgende Tagebuchstelle liest: „So wenig die Erde als Erde die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume usw. treiben muß, ebensowenig die Völker als Völker große Leistungen, sondern nur große Individuen. Darum, ihr Herren Nivellisten, Respekt für Könige, Propheten, Dichter!“ (T. III, 5013). An anderer Stelle betont HEBBEL, daß alle hervorragenden Menschen, „seien es nun Religionsstifter, Feldherrn oder Künstler, das Gesetz aus sich selbst nahmen und mit den Zuständen und Anschauungen brachen, die sie vorfanden“ (T. IV, 5891). Ob er zu jener Zeit (1851 bzw. 1861) schon CARLYLE gelesen hatte oder doch seine geschichtsphilosophische Ansicht kannte, läßt sich nicht nachweisen; in den Briefen und Tagebüchern wird CARLYLE erst 1862 bzw. 1863 erwähnt. — Aus der Annahme, daß aller Fortschritt im genialen Individuum verkörpert ist, läßt sich noch eine weitere Folgerung ziehen: „Vielleicht erscheint gegen den Abschluß aller irdischen Dinge ein Letzter, Allgewaltigster, der die Summe der verübergerauschten Jahrtausende in seine Persönlichkeit zieht und sie der Menschheit, die nun einmal nicht aufsummieren kann, zu treuen Händen als Reinertrag ihres gesamten Haushaltes übermacht. Ich meine in ihren Koryphäen schon jetzt mit Sicherheit ein aufsteigendes Prinzip wahrnehmen zu können. So beherrscht im Gegensatz zu HOMER der Epiker DANTE zugleich Himmel und Erde, so ist der Humorist RICHTER ein erweiterter STERNE und GOETHE ein, wo nicht verklärter, so doch klarerer SHAKESPEARE[37]. (An EMIL ROUSSEAU, 30. Dezember 1836).

Erinnert man sich der früheren Darlegungen über das Verhältnis von Individuum und Universum, wonach das Schicksal des Individuums dem Universum, ja selbst der Gattung gegenüber ganz gleichgültig ist, so scheint hier ein scharfer Widerspruch vorzuliegen. Einerseits sollen einzelne hervorragende Persönlichkeiten den eigent-

lichen Wert der Menschheit darstellen, und andrerseits wird die Individualität als etwas dem tiefsten Wesen der Welt Widersprechendes aufgefaßt. Dennoch kann nur eine oberflächliche Betrachtungsweise hier unvereinbare Gegensätze finden. Metaphysisch bleibt die Einheit der Idee und der relative Unwert des Einzelwesens als Postulat bestehen. Für diese Welt der Wirklichkeit aber ist die Vielheit und Einseitigkeit gesonderter Wesen das unumgängliche Mittel, zu jener Einheit wenigstens ideell vorzudringen. Gerade darin liegt das Hervorragende solcher ausgezeichneter Individuen, daß sich in ihnen das Universelle, Allgemeine mehr widerspiegelt als in dem Geiste der übrigen Menschen; sie umfassen gewissermaßen die Seelen ihrer Mitmenschen. Was im niedrigen und mittelmäßigen Wesen an geistigen Tätigkeiten vor sich geht, ist eng und beschränkt und findet nur in wenigen einen schwachen Widerhall; die geistigen Taten der Großen aber wirken tief und weit, weil sie das allen Menschen Gemeinsame aussprechen. „Denn der weitergeschrittene Geist", sagt Hegel, „ist die innerliche Seele aller Individuen, aber die bewußtlose Innerlichkeit, welche ihnen die großen Männer zum Bewußtsein bringen. Deshalb folgen die andern diesen Seelenführern, denn sie fühlen die unwiderstehliche Gewalt ihres eigenen inneren Geistes, der ihnen entgegentritt." — Einen fast noch schärferen Ausdruck für diesen Gedanken findet Hebbel in den Worten: „Wenn ein universeller, alles umfassender und beherrschender Mensch geboren wird, so geht ein Wollustgefühl durchs Weltall; es ist ein anderes, ein höher gesteigertes, so lange er lebt" (T. III, 4719).

Mit dem wirklichen Geschichtsverlauf hat sich Hebbel nur selten beschäftigt. „Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Übereinkunft nannte, dieser buntscheckige, ungeheuere Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern, wird früher oder später das menschliche Fassungsvermögen übersteigen . . . ." (W. XI, 5). Ferner meint er, die Geschichte, insofern sie alle Persönlichkeiten und Ereignisse „mit Haushälterin-Genauigkeit spezifizieren will", sei „nicht viel mehr als ein großer Kirchhof mit seinem Immortalitäts-Apparat, den Leichensteinen und Kreuzen und ihren Inschriften, die dem Tod, statt ihm zu trotzen, höchstens neue Arbeit machen; und wer weiß, wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewußten und bewußten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen, der wird die Wahrheit dieser Inschriften selbst dann noch in Zweifel ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dar-

gelegt hat" (W. XI, 59). Man darf aus diesen Worten wohl kaum einen ungerechtfertigten Angriff gegen jede „objektive" Geschichtsschreibung herauslesen. Hebbel spricht hier vielmehr von der Möglichkeit einer Geschichtsschreibung überhaupt. Das einmalige historische Geschehen ist für uns ebenso tot wie die Persönlichkeiten, die es bewirkten. So wie es damals verlief, ist es unwiederbringlich dahin. Soll es für uns „Geschichte" d. h. vorstellbares „Geschehen" werden, so ist das nur dadurch möglich, daß es im Geiste eines Menschen zu neuem Leben erweckt wird. Dann aber spiegelt es sich in einem individuellen Vorstellungsleben wieder und erhält den Charakter des Subjektiven. Eine solche innere Nachbildung wird besonders subjektiv sein, wenn es sich um das innere Wesen der Persönlichkeiten und den geschichtlichen Zusammenhang handelt. Die Auffassung der Geschichte ist nicht allein bedingt durch die größere oder geringere Menge der vorhandenen Überlieferung, sondern ganz wesentlich durch die Weltanschauung, die der Geschichtsschreiber hinzubringt. Eine Geschichtsschreibung, die diesem subjektiven Faktor keinen Platz in der Darstellung gönnen wollte, müßte sich mit einer trockenen Aufzählung der Ereignisse begnügen, die den Namen einer Wissenschaft nicht verdiente.

Hebbel ist der Ansicht, daß das geschichtlich Vergangene nur dann wirkliches Leben gewinnen und richtiges Verständnis finden kann, wenn es mit den eigenen Bestrebungen und Vorgängen des Zeitalters zusammentrifft — soweit dies bei dem singulären Charakter der historischen Ereignisse überhaupt möglich ist. Daß sich allerdings selten auch nur ähnliche Bedingungen wie früher einmal zusammenfinden, scheint schon daraus hervorzugehen, daß kaum jemals die Lehren der Geschichte von entscheidender Bedeutung für das Handeln späterer Geschlechter geworden sind. „Man nennt die Geschichte die einzige Lehrerin, die keine Schüler habe. Das trifft aber doch wohl nur darum zu, weil sie in der Regel Märchen erzählt. Märchen ist aber für den handelnden Menschen alles, was er in seinen Bedingungen nicht mehr begreift, mag es im übrigen so fest verbrieft und besiegelt sein, wie es nur will. Was ist ihm Catos Tugend ohne Catos Rom? Nicht mehr als die Frau ohne Kopf, die doch reden kann" (W. XII, 327). Man wird Hebbel recht geben, sobald man unter Begreifen ein inneres Miterleben versteht, und nicht bloß einen Akt des Wissens. Begreifen können wir das Wesen eines Sokrates streng genommen so wenig wie die Geistesverfassung, aus der Kinderkreuzzüge und Hexenprozesse hervorgingen. Den oben

Digitized by Google

angeführten Gedankengang setzt HEBBEL folgendermaßen fort: „Allein die Geschichte braucht nur an Interessen anzuknüpfen, die sie schon vorfindet und nicht erst künstlich erregen soll, ... so wird es ihr an aufmerksamen und gelehrigen Hörern nicht fehlen. Mit welcher Begeisterung ist das Werk MACAULAYS in ganz Europa aufgenommen worden! Kein Wunder, denn ganz Europa kämpft jetzt den Kampf, aus dem das gegenwärtige England glorreich hervorgegangen ist" (W. XII, 327). Der Geschichtsschreiber hat so gut wie der Dramatiker seinen Stoff intuitiv zu erfassen und so zur Darstellung zu bringen, als wenn er selbst mitten im Strome der Ereignisse schwämme. Dabei muß er sich jedoch vor persönlichen Sympathien und Antipathien ebenso sehr hüten wie vor jener vornehmen Gleichgültigkeit, welche der Geschichtsbewegung so zusieht wie einem interessanten Stiergefecht (W. XII, 328). In GERVINUS sieht HEBBEL diese Forderungen in hohem Maße erfüllt, während ihm CARLYLE als Geschichtsschreiber unerträglich ist; denn „er gleicht einem Zeugen, der ruhig erzählen soll und alle Augenblicke vom Veitstanz ergriffen wird".

In seiner Bewertung der Geschichte mochte HEBBEL von HEINE beeinflußt worden sein[38]), berührt sich aber auch in manchem mit SCHOPENHAUER, der der Geschichte den Charakter als Wissenschaft absprach, weil sie nur vom singulären Geschehen, nicht aber von einem Allgemeinen handele. Indessen geht HEBBEL in seiner Verurteilung nicht so weit wie SCHOPENHAUER; denn er erkennt ihr Berechtigung zu, wenn die Betrachtung der Vergangenheit für die Gegenwart förderlich ist. Und hierin steht er den Ansichten NIETZSCHES („Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben") nah. HEBBEL sowohl wie NIETZSCHE wenden sich in erster Linie gegen einen übertriebenen, verflachenden und schwächenden Historismus. Nach NIETZSCHE ist die Geschichte berechtigt und wertvoll, wenn sie als „monumentalische" dem Menschen Antriebe zum Schaffen des Großen gibt. Gerade diese unmittelbare, fruchtbare Lebensbeziehung verlangt auch HEBBEL.

Es ist begreiflich, daß der Dichter eine solche tiefgehende Wirkung eher von der Dichtung als von der Geschichtsschreibung erwartet. Er glaubt sogar mit SCHOPENHAUER, daß die Dichtkunst noch mehr als die Philosophie imstande wäre, das innere Wesen des Geschehens zu enthüllen. „Der Geschichtsschreiber malt die Maschine in ihren äußeren Umrissen, der Dichter stellt das innere Getriebe dar, wobei er dann oft, wo es verdeckt ist, auf die Naturgesetze [d. h. die allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur] zurückgehen

muß“ (T. III, 4698). Ferner: „Historische Erscheinungen, welche die Kritik auflöst, muß die Poesie wieder ins Leben rufen. Erst wenn der mythische Christus der Wissenschaft in einen historisch-psychologischen des Dramas verwandelt sein wird, ist der religiöse Kreis geschlossen“ (T. IV, 5966). Für Hebbel wird diese Überzeugung zu einem grundlegenden Satze seiner Kunst- und Weltanschauung, und zwar findet er den Charakter der Geschichte in einer bestimmten Dichtungsart wieder, nämlich in der Tragödie. Er ist der Ansicht, daß das Gesetz des Dramas dem Weltlauf selbst zugrunde liegt und die Geschichte sich in allen großen Krisen zur Tragödie zuspitzt (W. XII, 328f.). Dies findet er auch an der deutschen Geschichte bestätigt. „Ich weiß nur zu gut, daß die deutsche Geschichte eine reine Verkörperung des tragischen Grundgesetzes ist wie das beste Drama von Sophokles oder von Shakespeare.“ Er warnt zwar, wie wir sahen, davor, den Verlauf irdischer Ereignisse mit dem Weltgeschehen in Beziehung zu setzen, glaubt aber doch, daß in beiden dieselben Gesetze wirksam seien: im Universum soll die Einheit der Idee trotz aller Vereinzelungen erhalten bleiben, und so muß dem höchsten Zwecke zuliebe das einzelne Individuum sich dem Universalwillen anpassen oder — untergehen. Die Geschichte zeigt uns daher einen immer erneuten Kampf des Individuums gegen die Idee des Allgemeinen oder der Sittlichkeit; und auch hier muß das Individuum zugrunde gehen, damit die Idee siegt. Sonach hat die Tragödie eine Art Weltbedeutung, deren genauere Erörterung dem letzten Teile unserer Darstellung vorbehalten bleiben muß.

Wenn Hebbel von dem Charakter der einzelnen geschichtlichen Perioden spricht, so geschieht auch dies meist vom Standpunkt des Dramatikers. Er stellte die Ansicht auf, daß das Drama gerade in den großen Krisen der Geschichte, die er ein „Brechen der Weltzustände“ nennt, hervortritt; denn solche Krisen sind nach seiner Überzeugung die eigentlichen Gegenstände des Dramas. Sie sind bisher zweimal dagewesen, „einmal bei den Alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neueren, als in der christlichen eine ähnliche Selbstentzweiung eintrat“ (W. XI, 40). Im Altertum herrschte die Idee des Fatums, durch die das Individuum der sittlichen Idee gegenüber ganz herabgedrückt wurde, in der neueren Weltanschauung herrscht die Emanzipation des Individuums, das sich entweder durch

Digitized by Google

seine Taten über alles Lebendige um sich her erhebt oder wie Hamlet in seinen Gedanken in ungemessene Tiefen hinabsteigt.

Vom Mittelalter erweckt das Gedicht „Ein Bild vom Mittelalter" (1832) recht trübe Vorstellungen: auf der einen Seite das niedergedrückte und darbende Volk, auf der andern Fürsten und Geistlichkeit, die das Leben genießen. Später aber erscheinen Hebbel jene mittelalterlichen Einrichtungen, die jetzt dem Gericht der Geschichte verfallen sind, als für ihre Zeit notwendig, z. B. selbst die Anhäufung von Vermögen in den Klöstern (W. X, 83). Auch wird anerkannt, daß die alte Zeit „einen unermeßlichen, freilich mystischen Ideenhintergrund hatte", während „die neue Zeit bis jetzt vom bloßen Gedanken lebt". Als Beispiel dieses Gegensatzes führt Hebbel auf religiösem Gebiete den Katholizismus und Protestantismus, auf politischem den Absolutismus und Konstitutionalismus an. In der deutschen Geschichte sieht er bis jetzt „keine Lebens-, sondern nur eine Krankheitsgeschichte" (W. XI, 60). Ihr einfältiger Gang habe notwendig zu einem frühreifen und abstrakten Kosmopolitismus geführt; denn in der Natur des Deutschen liege es, sich bei bedeutenden Handlungen durch Ideen bestimmen zu lassen. Er „bedarf eines höheren Anknüpfungspunktes für seine Bestrebungen, wenn er sich eine frische Existenz erhalten, wenn er nicht an Leib und Seele verdorren soll" (X, 364f.). Aber gerade durch seine kosmopolitischen Neigungen ist der Deutsche in ein schiefes Verhältnis zu anderen Völkern gekommen. Hebbels Urteil in dieser Hinsicht ist auch noch heute teilweise zutreffend: „Es ist möglich, daß der Deutsche noch einmal von der Weltbühne verschwindet, denn er hat alle Eigenschaften, sich den Himmel zu erwerben, aber keine einzige, sich auf der Erde zu behaupten, und alle Nationen hassen ihn wie die Bösen den Guten. Wenn es ihnen aber wirklich einmal gelingt ihn zu verdrängen, wird ein Zustand entstehen, in dem sie ihn wieder mit den Nägeln aus dem Grabe kratzen möchten" (T. IV, 5780).

Die moderne Zeit, etwa seit Goethe, hält Hebbel wieder für einen jener Übergangszustände, in denen sich ein welthistorischer Prozeß vollzieht. Während aber in früheren Krisen sich neue Ordnungen und Einrichtungen entwickelten, wollte das 19. Jahrhundert nur eine festere, innere Begründung der schon bestehenden Einrichtungen. Diese sollten sich ganz auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die ja identisch sind, stützen. Offenbar meint Hebbel damit, politische, gesellschaftliche und religiöse Verhältnisse sollen mehr der autonomen Idee der Sittlichkeit entsprechen als bisher. Wurden sie früher als

äußere Formen dem Menschen aufgezwungen, wobei sie oft mit dessen innerer Idee der Sittlichkeit in Widerstreit gerieten, so sollen sie nun in ihrer versittlichten Form im Menschen selbst als sein notwendiges Wesen begründet sein (W. XI, 43).

Im übrigen denkt Hebbel nicht gerade günstig von dem Geiste seiner Zeit. Er findet, „daß sie ein grämliches, greisenhaftes Gesicht hat. Nicht bloß unser Wochentag ist grau, unser Sonntag ist es noch viel mehr, und wenn wir uns den Schweiß überhaupt noch abtrocknen und die Feierkleider anziehen, so geschieht es weniger, um einmal aufzujubeln wie ehemals, als um uns von der Arbeit auszuruhen oder wohl gar nur, weil der Kalender und der alte Brauch es vorschreiben" (W. XII, 200).

Diese Gedanken leiten über zur Betrachtung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Soziale Fragen haben Hebbel schon sehr früh beschäftigt, mußte doch die traurige Lage im elterlichen Hause, seine gesellschaftliche Stellung beim Kirchspielvogt Mohr in Wesselburen und besonders das erniedrigende Gefühl als Freitischgänger in Hamburg den regen Geist des Kindes und Jünglings zum Nachdenken über den Unterschied der Stände veranlassen. Die Eindrücke im väterlichen Hause spiegeln sich noch in der „Maria Magdalena" deutlich wieder. Angesichts seiner trüben Jugendzeit versteht man wohl die Klagen gegen die „Gesellschaft". „Die menschliche Gesellschaft als Ganzes, als Sozietät betrachtet, ist völlig so schlecht, wie ihr schlechtestes Individuum. Ihre Gesetze und Einrichtungen sind, was Mord, Raub und Totschlag des einzelnen. Fürchterlich, aber wahr!" Wie ein Schmerzensschrei über die eigene Zurücksetzung klingt es, wenn Hebbel schreibt: „Für den kümmerlichsten Wicht hat die Gesellschaft einen Platz, aber Genie und Talent sehen sich umsonst nach einem Zufluchtsort um".

Auch die Bewegung des Sozialismus spiegelt sich in Hebbels Denken wieder. „Ist es ein gerechter Zustand der Gesellschaft", so fragt er, „in welchem der einzelne, wenn ihn die Verhältnisse begünstigen, das an sich raffen und, wofern es ihm beliebt, behalten, für die Gesellschaft unfruchtbar machen kann, was eben, weil er es besitzt, Tausenden fehlt und sie in Not und Tod treibt?" (T. II, 2722). Noch schärfer drückt er sich an einer anderen Stelle aus derselben Zeit aus, wo er die Gefahren betont, welche die krasse Ungleichheit des Besitzes in sich birgt. „Der Pauperismus ist doch eine ganz furchtbare Frage. Wie, wenn die Leute, die jetzt den Armen hinrichten lassen, weil er sich an ihrem Eigentum vergreift, einmal von

Digitized by Google

den Armen hingerichtet würden, weil sie Eigentum besitzen? Das Recht des Besitzes hat scheußliche Konsequenzen. Wenn die Soldaten sich einmal plötzlich erinnerten, daß sie selbst zum Volk gehören, und, wenn Feuer kommandiert würde, allerdings auch Feuer gäben, aber auf den, der kommandiert hätte?" (T. II, 2747). Das klingt fast revolutionär. HEBBEL fügt allerdings hinzu: „Ich wünsche solche Zustände nicht, aber sie scheinen mir sehr möglich". Diese Zeilen sind im Jahre 1843 niedergeschrieben, also zur Zeit der „Maria Magdalena". Drei Jahre später stellt der Dichter das soziale Problem mit noch größerer Schärfe in seiner „Tragikomödie", dem „Trauerspiel von Sizilien" dar. Hier steht auf der einen Seite der Reiche, der zugleich Menschenquäler ist; auf der andern finden wir die Minderbegüterten und Armen, deren Leben durch die Reichen bis zur Unwürdigkeit herabgedrückt wird. — Jedoch war HEBBEL viel zu konservativ, um sich die sozialistischen Gedanken und Hoffnungen ganz zu eigen zu machen, glaubte er doch, wie schon erwähnt, daß seine Zeit nicht neuer Einrichtungen, sondern nur sittlicher Begründung der vorhandenen bedürfe. Jener oben angeführten Stelle über den Pauperismus folgt daher unmittelbar eine ruhige Überlegung: „Die Eigentumsfrage ist eine sehr schwer zu entscheidende. Auf der einen Seite hat jeder, den die Erde trägt, ein Recht darauf, daß sie ihn auch ernähre; auf der anderen würde eine allgemeine Gütergemeinschaft unendlich viele Motive aufheben, die der insolenten[39]) Menschennatur notwendig sind, wenn sie nicht erschlaffen soll. Aber ob es nicht ein Maß des Besitzes geben könnte!" (T. II, 2748). Wiederholt setzt sich HEBBEL mit den sozialistischen Lehren seiner Zeit auseinander. PRONDHONS Wahlspruch „Eigentum ist Diebstahl" legt er dem verkommenen Tischler in dem Epos „Mutter und Kind" in den Mund. Er meint mit einer gewissen Übertreibung, „PROUDHON und seinesgleichen könnten ebensogut gegen den Typhus, die Schwindsucht usw. eine Philippika halten, wie gegen das, was sie die Grundübel der Gesellschaft nennen[40]), denn diese können in ihrem Sinne ebensowenig abgestellt werden wie jene, und nur die vollkommene Unfähigkeit bis zum Kern der Dinge durchzudringen, kann das bestreiten" (T. III, 4907).

HEBBELS Ansicht, daß der Wert der Menschheit in den hervorragenden Individuen beruhe, ist natürlich mit einer sozialistischen Theorie schwer vereinbar. So sagt er — wieder in bezug auf PROUDHON und seine Schule: „Es gibt Leute, welche die Sonne für den einzigen Schandfleck am Himmel halten, und denen die ewigen

Digitized by Google

Ideen des Wahren, Guten und Schönen wie eine Art Aussatz des Menschengeistes vorkommen" (T. III, 4984). Übrigens hatte PROUDHON nicht wie der geschichtliche Materialismus die Bedeutung und Wirksamkeit der Ideen für die Gesellschaft geleugnet. HEBBEL aber lag als Künstler gerade das Herausragen des Einzelnen über die Menge am Herzen, und als er irgendwo gelesen hatte, daß in der demokratischen Republik sich keiner vor dem andern hervortun solle, fügte er dem ironisch hinzu: „Dann hat SHAKESPEARE die Aufgabe ewig stumm zu sein, RAPHAEL muß sich die Hände abhauen, MOZART sich die Ohren verstopfen." Der Kommunismus wird „die wahnsinnige Ausgeburt fanatischer Köpfe" genannt, „in denen die großen Ideen unserer Zeit nur halb reif wurden". In einem Briefe an Elise äußert sich HEBBEL über die Sozialisten folgendermaßen: „Ich könnte keine zwei Schritte mit diesen Leuten gehen; denn sie treiben sich in lauter Widersprüchen herum und sehen gar nicht ein, daß alles Politisieren und Weltbefreien doch nur Vorbereitung auf das Leben, auf die Entwickelung der Kräfte und Organe für Tat und Genuß sein kann. Ich sagte ihm [ARNOLD RUGE] neulich: die Welt, die Sie aufbauen, wird über kurz oder lang auch wieder in zwei Parteien zerfallen, in die der Gejagten und der Jagenden, denn die Menschen werden sich in Ihrem Staat so vermehren, daß sie sich notwendig selbst auffressen müssen, und dann haben wir wieder eine Aristokratie, die frißt, und einen Pöbel, der gefressen wird".

Vergleicht man den Gedanken des Sozialismus mit HEBBELS Grundanschauung, so wird man zwischen beiden gewisse Berührungspunkte entdecken. Wer Individualität für die Ursache alles Übels hält, müßte in ihrer Unterdrückung zugunsten der Masse schon einen bedeutenden Fortschritt sehen. Aber gegen diese Folgerung sträubt sich, wie wir erkannten, HEBBELS Persönlichkeitsgefühl. Den Wert der Menschheit machen nach seiner Ansicht die großen Menschen, die Genies aus, die sich gerade über die Masse erheben. Außerdem aber fehlte HEBBEL auch das Verständnis für sozialpolitische Vorgänge. Seine ideelle Betrachtung der Dinge versagte hier, und sein Denken blieb auf diesem Gebiete unfruchtbar. Wie er glaubt, daß mit dem Dasein des Individuums das Übel, die Urschuld gesetzt sei, so scheint ihm mit der Gesellschaft notwendig das soziale Elend als Grundübel verbunden zu sein. So hält er die gesellschaftlichen Mißstände seiner Zeit für unabänderlich und verzweifelt daran, daß die materielle Lage des Volkes aus sich heraus gebessert werden könne. Wenigstens sind seine Vorschläge dazu ganz äußerlich. Er geht von dem

unhaltbaren Gedanken aus, daß die Produktion sich nicht steigern lasse und daher nichts anderes übrig bleibe als die Zahl der Konsumenten zu verringern. Wiederholt empfiehlt er Auswanderung als ein Mittel gegen Übervölkerung, so auch in dem Epos „Mutter und Kind“; und in den Bemerkungen zu dem nicht ausgeführten Drama „In irgend einer Zeit“ hatte er als notwendige Folge unserer Weltlage bezeichnet, „daß, so wie jetzt die Kindesmörderinnen bestraft werden, sie dann eine Belohnung erhalten und daß Staatsanstalten existieren müßten, worin die Kinder der Pauperisten getötet würden.“ (Brief an Elise. 4.—9. April 1844.) Man sieht, daß Hebbel für das soziale Problem seiner Zeit kein tieferes Verständnis hatte.

Wenn Gleichberechtigung zwischen den einzelnen Individuen unmöglich ist, so ist sie es ebenso zwischen den einzelnen Nationalitäten, wenigstens vorläufig. Immerhin hat der Gedanke des Kosmopolitismus seine ethische Bedeutung. Er vertritt „das Wünschenswerte und als solches Anzustrebende“. „Wer weiß es denn nicht, daß die Völker sich gegenseitig ergänzen, wer hofft nicht, daß dies auch noch einmal von den Massen erkannt werden und daß dann ein Völker-Areopag zustande kommen wird? Ist dies aber jetzt schon der Fall? Stehen die Völker einander in dem europäischen Staatensystem bis jetzt nicht noch gerade so trotzig abgeschlossen gegenüber, wie früher die Stände im einzelnen Staat? Zeigt sich in der jetzigen Krisis[41]) auch nur die kleinste Spur von einer Bereitwilligkeit der Nationalitäten, sich aufzulösen und in der Menschheit aufzugehen? Besinnen sich im Gegenteil nicht sogar diejenigen, die aufgelöst und mit andern verschmolzen schienen, wieder auf sich selbst? Und würde das Volk, das, bevor die übrigen reif sind, damit den Anfang machen wollte, sich nicht dadurch vernichten? Die Lehre: „Liebet alle anderen Völker mehr als euch selbst!“ muß erst allgemein gepredigt werden, ehe sie befolgt werden kann, und wir, die wir ihr bis jetzt immer mehr als billig zugetan waren, tun sehr wohl, sie endlich aufzugeben. Was machte uns denn in ganz Europa verächtlich? Warum erhielten wir den philosophischen Ehrentitel? Doch wohl nur unseres frühreifen Kosmopolitismus wegen, der uns unter lauter Egoisten den Großmütigen spielen, uns oft Degen und Scheide zugleich verschenken ließ. Ich dächte, es wäre einmal an der Zeit ihn zu verabschieden; wir brauchen nicht zu besorgen, daß er anderwärts engagiert wird, wir können den Liebling zu jeder Stunde wieder haben“ (W. X, 115).

Die Teilnahme an politischen Verhältnissen wurde bei Hebbel hauptsächlich durch die Ereignisse der achtundvierziger Jahre geweckt,

deren Zeuge der Dichter in Wien war. Früher hatte er gegen staatliche Einrichtungen dieselbe Abneigung empfunden wie gegen die Gesellschaft. In einer seiner ersten kritischen Arbeiten (1839) nennt er es ein Unglück, „daß die menschliche Gesellschaft der auf nichts Ursprüngliches zurückzuführenden Form des Staates bedarf, denn die genialsten Richtungen und Entwickelungen werden dadurch im Keim erdrückt". Danach ist auch der Staat eine lästige Fessel für die Persönlichkeit und eine unberechtigte Form der Gesellschaft. In späteren Jahren ist Hebbels Anschauung in dieser Beziehung ganz verändert, zum Teil wahrscheinlich durch Hegels Einfluß. Da wird der Staat als „Körper und Werkzeug" der sittlichen Idee (T. III, 3946) bezeichnet und ihm im Gegensatz zur obigen Ansicht eine ursprüngliche Berechtigung zugeschrieben; denn „der Staat beruht ebenso wenig auf einem bloßen Vertrag als der Mensch" (T. II, 5183).

Über den Wert der verschiedenen Staatsformen trifft Hebbel keine Entscheidung. Er meint vielmehr, daß ihre Brauchbarkeit nach den herrschenden Verhältnissen verschieden sein könne. „Alle politischen Differenzen unter ehrlichen Leuten .... sind auf den Grundbegriff zurückzuführen, den jeder vom Menschen hat. Wer mit Herder das Geschlecht selbst für unendlich perfektibel hält, der wird von der freiesten Bewegung desselben alles erwarten und also mit Leib und Seele dafür arbeiten. Wer aber umgekehrt glaubt, daß die Natur nur durch das Individuum wieder auf ihre Kosten kommt, wird so wenig die republikanische als die monarchische Staatsform für absolut berechtigt und notwenig erklären, sondern alles von den Umständen abhängig machen. Dies ist mein Fall, wie ich ihn schon vor 20 Jahren in einem Sonett [wohl „Welt und Ich"] aussprach." (Brief an Strodtmann 3. März 1862.) Hinsichtlich der republikanischen Verfassung ist Hebbel der seltsamen Ansicht, daß sie sich nicht dauerhaft mit dem Christentum vereinigen lasse. Im allgemeinen scheint er sie jedoch für wünschenswert zu halten, erachtet indessen den österreichischen Staat von 1848 noch nicht als reif eine Republik zu werden. Für die damalige Zeit hält er offenbar die monarchische Staatsform für die beste; denn bei Gelegenheit des Attentats auf den Kaiser von Österreich im Jahre 1853 tritt er warm für sie ein. Er sieht im Monarchen die Verkörperung des Staates und die Vertretung aller Staatsbürger. „Das ärgste Verbrechen anderer Art", so schreibt er (T. III, 5076), „trifft nur ein einzelnes Individuum, das am Staatsoberhaupt verübte trifft in und

Digitized by Google

mit ihm alle zugleich". Die Hoheit und Unverletzlichkeit des Staates bildet den Kern im Problem der „Agnes Bernauer". Hebbel will in dem Drama das Verhältnis darstellen, „worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher gehoben wird als die Ordnung der Welt es verträgt". Er will zeigen, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser die ganze Menschheit lebt, während im einzelnen Individuum immer nur eine besondere Seite derselben zur Entfaltung kommt. Agnes wird dem Staate geopfert, weil dieser die Idee der Sittlichkeit vertritt — oder vielmehr vertreten soll — denn in Wirklichkeit, so müssen wir Hebbel entgegenhalten, wird der Staat zum Prinzip der Unsittlichkeit, wenn ihm ohne Not ein schuldloses Menschenleben geopfert wird. Es ist eigenartig zu bemerken, wie derselbe Dichter, der früher in seinen Dramen die schwersten Anschuldigungen gegen die menschliche Gesellschaft schleuderte, hier zum schärfsten Verteidiger der Staatsidee wird. Mit besonderer Genugtuung betont er, daß er sich in diesem Trauerspiel in Übereinstimmung mit den herrschenden Ansichten befinde: „Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn .... Hier kann man mir doch gewiß nicht vorwerfen, daß ich irgend gegen die gesellschaftlichen Konventionen verstoßen hätte, im Gegenteil" (T. III, 4982).

Eine Darstellung der politischen Wirksamkeit, die Hebbel in Wien entfaltete, gehört nicht in den Rahmen einer Untersuchung, die es nur mit seinen grundsätzlichen Anschauungen zu tun hat. Nur seine Stellung zu den allgemeinen politischen Fragen der Zeit möge hier gestreift werden. Kurz und bündig spricht sich Hebbel darüber in einem Briefe an Bamberg vom 31. August 1850 aus: „Bis 1848 war ich bloß Mensch; 1848 mußte ich mich wieder auf den Deutschen besinnen; 1850 gar auf den Schleswig-Holsteiner. Aber ich war bald wieder Schleswig-Holsteiner, und zwar mit Haut und Haar, denn wenn man ganze Bahnzüge mit Toten und Verwundeten ankommen sieht, wie ich in Altona, so macht die Stammesverwandtschaft sich mächtig wieder geltend. Überhaupt muß ich Ihnen sagen, daß Deutschlands Schmach und Mißgeschick mich drückt wie ein persönliches Leid, und daß ich erst seit dem schmählichen Umschwung

Digitized by Google

der Dinge[42]), der uns in den tiefsten Abgrund hinunterwirbeln zu sollen scheint, das natürliche Band kenne, was den Menschen mit seinem Vaterlande verknüpft".

Hinsichtlich der Parteien vertrat Hebbel den Standpunkt, daß jede relativ recht habe. Er weist dabei auf die Parteien im Drama hin: sowohl Romeo und Julie als auch die Alten haben ein relatives Recht, im „König Lear" läßt sich in dem unnahbaren Jähzorn des Vaters wenigstens eine halbe Entschuldigung für die Grausamkeit der Töchter finden, und selbst Hamlet steht einem Usurpator wie Klaudius nicht rein wie ein Engel des Lichts gegenüber. In gleichem Sinne will Hebbel den Gegensatz der religiösen Gemeinschaften und der politischen Parteien aufgefaßt wissen; so handelt es sich in der Reformation bei Katholizismus und Protestantismus und ebenso in der Revolution bei Konservativismus und Liberalismus nur „um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um definitive, gewissermaßen chemische Scheidungsprozesse" (W. XII, 329). Wer solchen Anschauungen huldigt, wird leicht zu einer Stellung außerhalb der Parteien gelangen, und Bamberg schreibt mit einer gewissen Berechtigung an Hebbel: „Nur will es mir scheinen, als ob Sie überhaupt Unrecht gehabt hätten in politischen Dingen Partei zu ergreifen. Den Konservativen sind Sie viel zu revolutionär und den Revolutionären viel zu konservativ. Sie werden nie in die Reihen der einen oder der andern treten können" (25. Oktober 1854). Hebbels Anschauung konnte sich nicht mit einer der bestehenden Parteien decken; dafür war er ein viel zu feiner, freier und zugleich selbständiger Geist. Die Preisgabe des ganz Persönlichen, die der bedingungslose Anschluß an eine in ihren Hauptbestrebungen festgelegten Parteischablone erforderte, war für ihn unmöglich. Aber seine Ansicht war darum nicht verschwommen. Im Gegenteil, er vertrat seine Meinung mit der seinem Stamme eigentümlichen Zähigkeit inmitten der Phäaken des damaligen Wiens. Er hatte den Grundsatz, selbst wenn man innerlich von der relativen Berechtigung eines anderen Standpunktes überzeugt sei, nach außen hin doch den eigenen als allein gültig zu verteidigen.

Man kann Hebbel seinem innersten Wesen nach als liberal bezeichnen. Wenn er gerade auf dem engeren politischen Gebiete zum Konservativismus neigte, so lag das vor allem daran, daß er das Vorgehen des Liberalismus in Wien mißbilligte. Er verwarf jeden Radikalismus, hielt aber doch einen Zusatz von „demokratischem Sauerteig" bei den damaligen Zeitverhältnissen für notwendig (W. XII,

Digitized by Google

226). Während der Unruhen des Jahres 1848 mahnte er immer wieder zur Besonnenheit, an welche die Geschichte nun einmal alle gesunde Entwickelung geknüpft habe. Zwar wünschte er mit der Fortschrittspartei eine völlige Neuordnung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, sah aber das Mittel dazu nicht in der Revolution. So kam es denn, daß er zur Zeit der Krisis von den Liberalen, die auf ihn gerechnet hatten, als Feind angesehen wurde, während die Konservativen, die ihn gefürchtet hatten, in ihm ihren Mitkämpfer erblickten. — In dem drei Jahre später geschriebenen Drama „Agnes Bernauer" merkt man deutlich, wie der Dichter sich bemüht, den Vertreter der konservativen Idee, den Herzog Ernst, zu rechtfertigen gegenüber dem jungen feurigen Albrecht, dem doch seine innerste Zuneigung gehörte. Ja, der „Gyges" kann als eine Kritik desjenigen Liberalismus aufgefaßt werden, der seine Ziele zu hoch steckt und sie daher nicht zu verwirklichen vermag. — So geht also Hebbels allgemeiner Entwickelung vom Idealismus zum Realismus die Wendung vom radikalen Liberalismus der Jugend (der sich politisch allerdings kaum äußert) zu einem durch konservative Ideen stark gemäßigten Liberalismus parallel.

Hinsichtlich der deutschen Frage ist Hebbel immer für die Einheit des Reiches in die Schranken getreten. Seinen Standpunkt kennzeichnet er 1859 mit folgenden Worten: „Es ist so wenig der österreichische als der preußische, sondern der allgemein deutsche, und ich befinde mich, wie es sich für den geborenen Schleswig-Holsteiner ja auch wohl vor allem ziemt, immer auf der Seite derjenigen unserer beiden Hauptmächte, die das deutsche Interesse am besten vertritt".

X. Das höhere geistige Leben.

1. Allgemeines.

„Der ganze Unterschied zwischen den Menschen hängt davon ab, ob sie den Zweck ihres Lebens über das Leben hinausrücken und hinausrücken dürfen oder nicht" (T. IV, 5750). Ist das Leben in seiner natürlichen Bedingtheit Selbstzweck, oder ist es nur ein Mittel zur Verwirklichung ethischer Werte? — Je nach der Beantwortung dieser Frage scheiden sich die Weltanschauungen in naturalistische und idealistische Deutungen.

Die naturalistische Auffassung ist eine beständige und nie versiegende Unterströmung im Leben der Menschheit. Ein Wesen, das wie der Mensch ganz an die Bedingungen materiellen Daseins ge-

Digitized by Google

bunden ist, wird immer dazu neigen, im Naturleben Grund und Ziel seiner Existenz zu erblicken. Wenn nun auch neben der naturalistischen Richtung die Anerkennung einer höheren geistigen Welt in Religion und Poesie früh feste Wurzel faßte, so muß doch selbst auf höheren Stufen der Gesittung der einzelne Mensch sich immer von neuem aufraffen, um inmitten aller Kämpfe um das materielle Dasein die höheren Ziele, die in seinem Inneren schlummern, zu wirksamem Leben zu erwecken. Denn ethischen Wert hat die ideale Lebensauffassung nur dann, wenn sie nicht bloß als traditionelle Ansicht aufgenommen wird, sondern in bewußter Überwindung des Naturhaften eine innere Lebenserhöhung aus eigener Kraft bewirkt.

Wie Hebbel diese Aufgabe verstand und zu lösen versuchte, haben wir in den vorhergehenden Abschnitten verfolgt. Es erübrigt noch, das letzte Ergebnis seines geistigen Ringens und somit den krönenden Abschluß seiner Weltanschauung zur Darstellung zu bringen. Was Hebbel über diese höchsten Fragen gedacht hat, erregt unsere Aufmerksamkeit nicht nur als eine Offenbarung eben seines Geistes; es liegt uns Heutigen besonders nahe, da jene Erhebung über den seit lange herrschenden Naturalismus nicht mehr nur in einzelnen hervorragenden Geistern sich vollzieht, sondern weitere Kreise des Volkes allmählich zu erfassen scheint.

Schon im ersten Tagebuch (1838) hatte der junge Dichter geschrieben: „Wer könnte existieren, wenn er nicht mit Gedanken und Gefühl in eine andere, höhere Welt hineinragte! Und doch: wie viele Menschen existieren bloß, weil sie dies nicht tun!“ (T. I, 1278). Es berührte ihn seltsam, daß anderen Menschen ganz die höheren Triebe fehlten, die ihm das Leben allein lebenswert erscheinen ließen. „Gerade das kann die Welt entbehren, um dessen willen sie allein zu existieren verdient“ (T. II, 2368). Was den Menschen über sein naturhaftes Dasein erhebt, kann nach Hebbels Ansicht letzten Endes nur ein bewußtes oder wenigstens gefühlsmäßiges Erfassen seines eigenen Wesens und seiner Stellung zum All sein. Dazu aber wird er nur gelangen, wenn er ein Streben nach dem Höheren empfindet. „Sollte ein Mensch ohne Sehnsucht nach einem höheren Zustand in einen höheren Zustand übergehen können? Ich halte es für unmöglich“ (T. II, 3215). Diese Sehnsucht empfinden allerdings nach Hebbels Meinung wohl nicht viele. „Der eigentliche Fluch des Menschengeschlechtes liegt darin, daß nur die wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen und daß von diesen wenigen wieder die meisten durch das hervorbrechende Gefühl über die Ufer und Grenzen

des gegenwärtigen Daseins hinweggetrieben werden" (T. II, 2334). Das plötzlich aufsteigende Bewußtsein der Unendlichkeit oder der ewigen geistigen Bestimmung hebt den Menschen ganz über dieses Dasein hinaus in die Sphäre des Überirdischen. Einer solchen Entfremdung von der Welt der Wirklichkeit redet Hebbel nicht das Wort. Im Gegenteil, er erstrebt eine Vergeistigung des Daseins selbst, ein Hineinverlegen des Idealen in die Welt des Realen; jenes höhere geistige Dasein soll nicht außerhalb der Welt liegen, sondern in ihr selbst geboren werden. „Es ist ein Vorzug höherer Naturen, daß sie die Welt mit allen ihren Einzelheiten immer symbolisch sehen" (T. III, 3666). Symbolik ist nun nichts anderes als die Auffassung, in jedem Dinge nur die äußere Erscheinung einer an sich wertvollen Idee zu erblicken, und kann so die gesamte Fülle des Lebens in all seinen Erscheinungen umfassen. „Kunst, Wissenschaft, Gesellschaft usw. sind ewige Formen des Lebens und als solche jederzeit unentbehrlich, wenn ihr Gehalt vollständig ausgeschöpft werden soll" (T. I, 1370). So kann jede menschliche Tätigkeit und jede Erscheinung, insofern sie Gegenstand geistigen Schaffens wird, neben ihrer natürlichen Beziehung eine höhere, ja ewige Bedeutung erlangen. Die Immanenz des Geistigen in der Welt müssen wir als eine Grundüberzeugung Hebbels ansehen. Sie ergibt sich allerdings auch unmittelbar aus seiner Ansicht, daß die Welt Entfaltung einer Idee sei[43]). Nach seiner Meinung soll dieser geistige Gehalt nun, nachdem er früheren Zeiten als eine jenseits der Wirklichkeit liegende Welt erschien, jetzt in diese Wirklichkeit selbst aufgenommen werden. Damit wäre dann schließlich der Dualismus, der den Ausgangspunkt von Hebbels Denken bildete, doch überwunden. Im letzten Grunde soll aus allem Einzelnen die ethische Idee hervorleuchten. Allerdings ist es schwierig, in den vergänglichen Dingen den geistigen Sinn zu erkennen; und daß sich die höhere geistige Welt nicht schneller und sicherer verwirkliche, liegt daran, daß die jeweilige vergängliche Erscheinung, in der der Ewigkeitsgehalt auftritt, für an sich wertvoll angesehen wird, und daß diese Erscheinung eben sich zu lange erhalten will. Das ist der tragische Fluch, der auf allem menschlichen Streben lastet.

Dasjenige Gebiet des geistigen Lebens, das von jeher als der eigentliche Ausdruck des höheren „übernatürlichen" Gehaltes der Welt erscheint, ist die Religion. Ihr haben wir uns vorerst zuzuwenden, müssen dabei freilich noch einmal in die dunklen Tiefen des Zweifels und Widerspruchs hinabtauchen, aus denen der Dichter sich allmählich zum Lichte emporrang.

2. Religion.

Das religiöse Leben des jungen Hebbel entwickelte sich zunächst in der Sphäre des streng rechtgläubigen Protestantismus. Mit einer ungewöhnlich starken Phantasie erfaßte er die ersten Vorstellungen, die ihm von Gott und den göttlichen Dingen geboten wurden. Nach seiner eigenen Äußerung zog er fast seine ganze Jugendbildung aus der Bibel, und er bezeichnet später das „beklommen-düst're biblische Element" sogar als einen Hauptfaktor seiner Poesie. Ein seltsamer Traum, in dem Gott selbst dem Kinde erscheint, wiederholt sich siebenmal nacheinander (Kuh, Biogr. I, 22). Der Wunsch, den lieben Gott leibhaftig vor sich zu sehen, treibt ihn frühmorgens in die leere Kirche (Gedicht „Bubensonntag"); ja in einem Zimmergesellen, der plötzlich eintritt, glaubt er seinen himmlischen Herrn wirklich zu erblicken.

Sobald anstelle der kindlichen Phantasie der kritische Sinn trat, da vermochten solche allzu konkrete Vorstellungen dem Zweifel nicht mehr standzuhalten. Man kann diese Entwickelung im einzelnen nicht verfolgen. Sicher wissen wir nur, daß die dichterische Phantasie des Neunzehnjährigen schon ganz im Banne des Naturpantheismus steht. Und zu der Zeit, wo die Tagebücher uns einen genaueren Einblick in den geistigen Zustand des Dichters gewähren, ist auch in religiöser Beziehung ein fester Standpunkt gewonnen. Die ersten Zeugnisse des Tagebuchs, welche die religiöse Frage betreffen, zeigen deutlich, daß Hebbel sich dem Christentum gegenüber zurückhaltend und kritisch verhält, während er der Kirche gegenüber sogar eine schroff ablehnende Stellung einnimmt. Diesen Standpunkt hat er im wesentlichen bis zu seinem Ende beibehalten. Nur ist der Ton seiner Äußerungen in der späteren Zeit milder und versöhnlicher als in der Periode seiner Entwickelung. Als Jüngling ruft er mit leidenschaftlicher Erregtheit aus: „Ich hasse und verabscheue das Christentum und nichts mit größerem Recht" (Brief an Elise 12. Februar 1837); der reife Mann bespricht im Briefwechsel mit offenbarungsgläubigen Männern gelassen und ruhig die Unterschiede ihrer entgegengesetzten Weltanschauungen.

Der christlichen Offenbarung in der Bibel wirft Hebbel vor, sie sei Mißdeutungen ausgesetzt und gebe keine so verständliche Vorstellung von Gott wie die Natur. Im Tagebuch des Jahres 1835 heißt es: „Die Offenbarung Gottes in der Bibel folgt nicht einmal aus christlichen Begriffen. Wenn er sich offenbaren wollte, so hätte er vermöge seiner Liebe, die es ihm nicht erlaubte, die Menschen

irre zu führen, und vermöge seiner Allmacht, die es ihm möglich machte, ein Buch liefern müssen, welches über alle Mißdeutung erhaben war und von jedem wie er selbst erfaßt werden konnte. So hat er sich z. B. in der Natur ausgesprochen, die von jedem verstanden wird" (T. I, 72). Die Offenbarung ordnet Hebbel später dem allgemeineren Begriffe der Mythologie unter und nennt sie geradezu „christliche Mythologie", was seinen Freund Uechtritz zu lebhaftem Widerspruch reizte. Für Hebbel ist die Mythologie eines Volkes „der Inbegriff aller seiner religiösen Anschauungen, soweit sie nicht im Allgemein-Menschlichen aufgehen"; sie ist „als gemeinschaftliches Ergebnis seiner historischen, philosophischen und poetischen Prozesse das Höchste, was es überhaupt in seinem ersten Entwickelungsstadium liefert" (An Uechtritz 3. Juni 1857). Mythologie ist mithin nur ein anderer Ausdruck für den primitiven religiösen Standpunkt eines Volkes, insofern er aus dem gesamten kulturellen Zustande hervorgeht. Dabei entwickeln sich bestimmte Vorstellungen über den Ursprung der Welt, die Herkunft und Bestimmung des Menschen usw., also sogenannte Mythen, die über den Kreis des Allgemein-Menschlichen hinausgehen. Auch das christliche Dogma fällt nach Hebbels Ansicht unter den Begriff der Mythologie. Fünf Jahre nach dem soeben angezogenen Briefe an Uechtritz sagt Hebbel, er stehe „nach abermaliger jahrelanger Beschäftigung mit den Akten" noch auf demselben Standpunkte, ja, er müsse leider hinzufügen, daß das Christentum nicht einmal die tiefste Mythologie sei (An Uechtritz 25. Oktober 1862). Er glaubt, in mancher Beziehung „die altnordische und griechische mit ihrer großartigen Natursymbolik und die indische mit ihrem unergründlichen Tiefsinn" höher stellen zu müssen. — Mit diesen Anschauungen sind zweierlei Folgerungen gegeben: Das Christentum nimmt innerhalb der religiösen Entwickelung der Menschheit keine Ausnahmestellung ein: es ist „Symbol neben anderen Symbolen"; und alle christlichen Tatsachen, Lehrsätze und Dogmen verlangen eine natürliche Erklärung; sie sind „Anthropomorphismen".

Da Hebbels Weltanschauung wesentlich dem Bewußtsein notwendiger Gebundenheit des Einzelnen entsprang, so widerstrebte ihm der Gedanke, der Christ stehe vermöge seiner Offenbarung in einem einzigartigen und bevorzugten Verhältnisse zu Gott. In diesem Sinne sagt er, Religion sei „die höchste Eitelkeit" (T. I, 79) und die christliche insbesonders mache den Menschen hochmütig[44]). An Uechtritz schreibt er: „Die Wahrheit suchen wir beide; Sie glauben

Digitized by Google

sie zu besitzen, ich suche sie . . .“ und dem Pfarrer Luck gegenüber bemerkt er, daß jedenfalls bei demjenigen, der weiß, daß er nichts wisse, von Stolz und Eitelkeit keine Rede sein könne. Von der vermeintlichen Selbstüberhebung des Christen glaubt er auch eine Spur in Elisens Charakters entdeckt zu haben und ergießt nun in einem Briefe an sie seinen ganzen Haß über die christliche Religion: „Das Christentum verrückt den Grundstein der Menschheit. Es predigt die Sünde, die Demut und die Gnade. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demut die einzig menschliche Sünde, und die christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes. Dies ist um nichts zu hart. Die edelsten und ernsten Männer stimmen darin überein, daß das Christentum wenig Segen und viel Unheil über die Welt gebracht hat. Aber sie suchen meist den Grund in der christlichen Kirche, ich find' ihn in der christlichen Religion selbst. — Das Christentum ist das Blatterngift der Menschheit. Es ist die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich. Je weiter sich wahre Bildung nach unten hin verbreitet, um so schlimmer wird es wirken. Bisher war das Christentum des Volks ziemlich unschädlich, denn es war bloß ein bloß roheres Heidentum“ (12. Februar 1837). Gerade diese Stelle erinnert in ihrem Ton stark an Nietzsche und es ist bemerkt worden (Horneffer a. a. O. S. 8), sie könne im „Antichrist“ stehen.

Ebenso entschieden wie gegen die Offenbarung wendet sich Hebbel auch gegen die Dogmatik. Er geht davon aus, daß den Angriffen der Materialisten nur das Gewissen als unzerstörte und, wie er glaube, unzerstörbare Burg des Spiritualismus standgehalten habe. Dieses aber wisse nur von Gut und Böse und stelle keine einzige Glaubensforderung auf. „Es gewährt seinen Frieden um den Preis sittlichen Handelns und verlangt nicht, daß dies im Namen irgendeiner Religion geschehe.“ „Ich gehe“, so fährt Hebbel fort, „von der ursprünglichen Tatsache aus, die auch der Offenbarungsgläubige als solche gelten lassen muß, wenn er nicht mit Natur und Geschichte zugleich in Widerspruch treten will, und frage: warum ruft das Gewissen, das allen Völkern ohne Ausnahme und ohne Unterschied gebietet, das Gute zu tun und das Böse zu lassen, ihnen nicht ebenso laut und vernehmlich zu, sich ihren Gott so und nicht anders zu denken und ihn so und nicht anders zu verehren? Das tut das Gewissen aber nicht, und darum hat man nie blutige Kriege geführt, weil man Mord, Raub, Diebstahl usw. in dem einen Lande für Tugenden, in dem andern für Laster hielt, wohl aber haben die

Digitized by Google

Kämpfe um Bundeslade, Kreuz und Halbmond die Erde dezimiert, ohne daß ein Einverständnis zu erreichen gewesen wäre.“ (An Uechtritz 23. Mai 1857.)

Während die Annahme eines bestimmten Bekenntnisses zu Hochmut und Unduldsamkeit führt, rühmt Hebbel seinem eigenen Standpunkt im Gegenteil große Duldsamkeit nach. „Mein Standpunkt hat nichts Ausschließendes; ich ehre einen jeden und lasse es ganz dahingestellt, wer den besseren hat; ich will nur nicht von dem rohen Zufall der Geburt, der dem Menschen seine Religion anweist und den er nicht korrigieren kann, ohne das allen Völkern gemeinsame und schwer ins Gewicht fallende Vorurteil gegen Renegaten hervorzurufen, sein zeitliches und ewiges Ziel abhängig gemacht wissen“ (T. IV, 5891). „Das Resultat, das mir aus allen Sphären entgegentrat, ist allerdings, daß der Mensch das Herz der Welt so wenig zu sehen bekommen wird als sein eigenes, und daß es sein heiligstes Recht ist, sich den allmächtigen Pulsschlag, den er fühlt, auf seine Weise auszulegen“ (An Uechtritz 23. Mai 1857). Der Dichter sucht mit der ganzen Schärfe seines Verstandes in die Geheimnisse des Lebens einzudringen, und wenn er sich bei der Betrachtung des Weltalls in einen mystischen Pantheismus versenkt, so verlangt er in den Einzelfragen der Religion Klarheit und Widerspruchslosigkeit. Er mag sich nicht in unbestimmte Gefühle einspinnen, und die religiöse Frage ist ihm um so ernster, als jetzt der Bestand der Religion überhaupt gefährdet zu sein scheint. Er glaubt, „daß es sich bei den unberechenbaren historischen Enthüllungen auf der einen Seite und den Schwindel erregenden Fortschritten der Naturwissenschaften auf der anderen in unserer Zeit gar nicht mehr um das Verhältnis der Religionen untereinander handelt, sondern um den gemeinschaftlichen Urgrund, aus dem sie alle im Lauf der Jahrhunderte hervorgegangen sind.“ Unter jenen historischen Enthüllungen versteht Hebbel jedenfalls die damalige Bibelkritik, deren Hauptergebnisse ihm bekannt waren. Sie und die großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen scheinen ihm eine Gefahr für die Religion zu sein, selbst für jenen „Urgrund“ alles religiösen Empfindens. In solcher Lage müßte denn wohl der Streit zwischen den einzelnen Bekenntnissen aufhören. „Ob der Christ oder der Jude oder der Buddhaist Recht haben, muß so lange unentschieden bleiben, bis ausgemacht ist, ob der Mensch die vornehme Ausnahme wirklich ist, für die er sich hält.“

Hebbel unterscheidet demnach zwischen dem gemeinschaftlichen

Urgrund aller Religion und ihren historisch hervorgetretenen Formen, ganz ähnlich wie KANT von der natürlichen und der historischen Religion spricht. Seine Angriffe richten sich natürlich vorzugsweise gegen die positive Religion. Nur einmal, in einer Bemerkung des ersten Tagebuchs (1835) wird von einer Berechtigung oder gar Notwendigkeit der positiven Religionen gesprochen. HEBBEL meint, LUTHER sei wohl selbst nicht so orthodox gewesen, wie seine Lehre es voraussetze. Er habe aber die Bedürfnisse seines Zeitalters erkannt und „setzte den Menschen, die beim Anblick der Unermeßlichkeit schwindelten, einen starken Pfeiler hin, damit sie sich daran festhalten möchten, wenn er [LUTHER] gleich weit entfernt war, die Anbetung des Pfeilers zu verlangen“ (T. I, 36). Für seine Zeit hält HEBBEL jedoch die positive Religion für einen überwundenen Standpunkt; denn „die Hölle ist längst ausgeblasen und ihre letzten Flammen haben den Himmel ergriffen und verzehrt, die Idee der Gottheit reicht nicht mehr aus . . .“ (T. I, 689). Daher auch die Verflachung des religiösen Gefühls. „Die Religion der meisten Leute ist ein Sichschlafenlegen“ (T. I, 688); an die Stelle lebendiger Empfindung tritt bei ihnen eine öde Trägheit, ein Sichberuhigen bei äußerlich angenommenen Lehren, die nicht zu innerer Überzeugung geworden sind. So ist die Religion „die Phantasie der Menschheit, das Vermögen, alle Widersprüche nicht aufzuheben, sondern zu verneinen“ (T. I, 1853). HEBBEL findet die Lösung, welche die christliche Lehre den Welträtseln gibt, zu leicht und oberflächlich: „Es ist wahr, der Gott des wahren Christen paßt in die krause Maschine wie eine Welle in die Windmühle; aber eben weil er so erstaunlich gut paßt, möcht' ich einen solchen Gott bezweifeln. Wir durchdringen nie eine Ursach und erfaßten wirklich bis zur Zuversicht die Endursach?“ (T. I, 688). „Ich glaube nicht an einen guten Hausvater über den Sternen“, heißt es 1843 (T. II, 2932), und zehn Jahre später: „Man kann sich über die Eigenschaften eines Objekts, welches gar nicht existiert, wohl nicht füglich vereinigen. Dies ist der letzte Grund aller deistischen Religionen und ihrer Zersplitterung in Sekten“ (T. IV, 6343). Die christlichen Lehren und Geschichten sind daher nur Symbole und lassen eine verstandesgemäße Erklärung zu. Als Symbole haben sie aber doch einen gewissen Wahrheitswert; sie sind der Ausdruck eines im Wesen des Menschen begründeten tieferen Sinnes. Es ist demnach „von der höchsten Wichtigkeit, alles, was im Laufe der Zeit allgemeiner Glaube, unumstößlich scheinende Satzung geworden ist, auf das persönliche, individuelle

Digitized by Google

Bedürfnis zurückzuführen" (T. I, 1335). So scheint nach HEBBELS Ansicht der Kern des christlichen Gottesgedankens das moralische Bewußtsein des Menschen zu sein, das in naiver Weise hypostasiert wird; er glaubt die Entdeckung gemacht zu haben, „daß Gottes Mantel aus dem Schlafrock des Menschen und aus dem Gespenster-Anzug seines Gewissens zusammengestückt ist". Der Mensch ahnte in sich etwas Geheimnisvolles und glaubte dessen Ursprung außer sich in ein höheres Wesen verlegen zu müssen. „Wir halten aus bescheidenem Irrtum den inneren Zentralpunkt der uns angeborenen Göttlichkeit für den bloßen Widerstrahl einer himmlischen Sonne" (T. I, 1739). Aber andrerseits könnte auch das Gefühl der eigenen Wertlosigkeit zur Annahme eines höchsten Wesens führen. „Die Natur strebt nach einem Gipfel, und da der Mensch fühlt, daß er dieser Gipfel nicht ist, so muß es ein ihm korrespondierendes höheres Wesen geben, in dem das Weltall zusammenläuft, und von dem es eben darum auch ausgeht. Dies Wesen ist Gott. Ich abstrahiere ihn aus meiner eigenen Unzulänglichkeit und aus der Konsequenz der Natur" (Brief an Elise, 12. Februar 1837). Klingt dieses Argument an die alten Gottesbeweise an, so bezieht sich folgende Stelle ausschließlich auf die psychologische Entstehung der Gottesvorstellung: „Der Mensch dachte sich sein eigenes Gegenteil; da dachte er seinen Gott" (T. II, 1883), ein Satz der übrigens in „FEUERBACHS" Wesen des Christentums stehen könnte[45]. — Auch der Gedanke der Erbsünde ist der natürlichste, auf den der Mensch verfallen konnte. „Wie oft tut der Mensch etwas, was er schon, indem und bevor er es tut, bereut." Die Lehre von der Erbsünde drückt also nur das Bewußtsein einer Schuld aus, die zwar nicht auf persönlichem, sündhaftem Tun beruht, die aber mit dem Menschsein unmittelbar verknüpft ist und als eben jene „Urschuld" empfunden wird, die nach HEBBEL mit dem Dasein des Menschen als Einzelwesen gesetzt ist. — Auch Christus ist für HEBBEL nur ein religiöses Symbol. „Christus ist mir eine sehr hohe — vielleicht die höchste — sittliche Erscheinung in der Geschichte; der einzige Mensch, der durch Leiden groß geworden ist. Weil Judentum und Heidentum nicht weit genug gegangen waren, vergeb ich es ihm, daß er zu weit ging" (An Elise 12. Februar 1837). Die Juden und Heiden hatten die Göttlichkeit des Menschen selbst nicht weit genug entwickelt; Christus dagegen legte die Gottheit in seine eigene Person und hebt sie über das Menschliche ganz hinaus. — Obwohl HEBBEL Christus nur als Mensch betrachtete, so behauptete er doch, von seinem Standpunkt aus sei

Christus mehr als von dem des strengsten Orthodoxen. Allerdings ist ja die sittliche Höhe, auf der Christus stand, für einen Menschen, zumal in damaliger Zeit, etwas ganz Außerordentliches, ja Unbegreifliches, während sie mit dem Begriffe des göttlichen Wesens wie selbstverständlich verknüpft ist[46].

Den obigen Erörterungen ist trotz häufiger Hinweise auf die späteren Ansichten im Großen und Ganzen die Anschauungsweise des jüngeren HEBBEL zugrunde gelegt. Auf die frühere Zeit, wo der Widerspruch gegen die christliche Lehre besonders scharf hervortritt, folgt eine Periode, in der des Dichters Interesse von der Religion auf die allgemeinen metaphysischen Fragen übergeht, und erst gegen Mitte der fünfziger Jahre werden religiöse Probleme wieder häufiger erwähnt, nun aber mit größerer Ruhe und Sachlichkeit. Anstelle des Hasses tritt Versöhnlichkeit und Duldung. Nun wird nicht nur das Gegensätzliche, sondern auch das Gemeinsame betont. HEBBELS innere Übereinstimmung mit dem Christentum liegt auf dem Gebiete des Ethischen. Wie schon erwähnt, fand er in Gott und in der Person Christi das Sittliche symbolisiert. Er nennt sich selbst einen Christen „im ethischen Sinne“ (T. IV, 5334) und bekennt ausdrücklich, daß er den sittlichen Kern des Christentums festhalte und ihn auch keineswegs wie andere schon in PLATO und SOKRATES finde. Natürlich war aber seine Begründung der Ethik von der christlichen ganz verschieden. Die höchste Offenbarung, die dem Menschen werden kann, liegt in seiner Brust; sie ist das Gewissen, in dem der „unnahbare Urgrund der Welt“ sich ihm enthüllt. Dieses aber gebietet ursprünglich nur das Gute zu tun und das Böse zu lassen; es befiehlt nicht, Gott so und nicht anders zu denken. So ist denn für HEBBEL das Endergebnis: „Strengste Gebundenheit des Menschen im Handeln und vollkommene Freiheit im Glauben“ (An UECHTRITZ, 23. Mai 1857).

Wenn HEBBEL von dem religiösen Werte des Christentums keine hohe Meinung hat, so erkennt er seine kulturelle und praktische Bedeutung eher an. 1835 schreibt er, das Christentum sei nur Surrogat, keine wirkliche Vermittelung zwischen Gott und Menschen; es sei daher nicht objektiv notwendig, wohl aber subjektiv ersprießlich (T. I, 75). Viel weiter geht er in späteren Jahren, wo er geneigt ist, das Christentum schon für gerechtfertigt zu halten, wenn es eine kulturelle Aufgabe erfüllt habe. „Wenn das Christentum sich auch nur als das zweckmäßigste Organisations- und Zivilisationsinstitut vor der Vernunft legitimierte, wäre es damit nicht genug legitimiert?“

Digitized by Google

(T. IV, 5427). Offenbar hat es sich nach Hebbels Ansicht vor allem in früheren Zeiten als Kulturmacht bewährt. Man bedenke nur, welche Rolle die christliche Weltanschauung in seinen Dramen spielt. Am Schlusse von „Herodes und Mariamne" wird die Überwindung des Heidentums durch das Christentum in dem Erscheinen der Drei Könige angedeutet. Der Charakter der Genoveva beruht ganz auf der Innerlichkeit des Gemütes, die im eigentlichsten Sinne als christlich bezeichnet werden muß. Und wenn der Dichter auch in den „Nibelungen" seine Vorliebe für die naturkräftige Gestalt des „Heiden" Hagen nicht verhehlt, so zieht sich durch das ganze Drama doch der Gedanke des Fortschritts von einer überwundenen, in sich haltlosen Welt zu einem neuen, ethisch höheren Dasein. Wir erleben den Übergang von naturhaftem Wesen und seiner ursprünglichen Gebundenheit zu einer Verinnerlichung, die sich ihrer individuellen Freiheit und ihres sittlichen Gehaltes der Natur gegenüber erst völlig bewußt wird. —

Wenn das Heidentum noch in den Fesseln der Natur schmachtete, so zerriß das Christentum sie zwar, ging aber nach Hebbels Meinung zu weit, indem es dem Menschen eine Ausnahmestellung dem All gegenüber anwies und überall den Gedanken der Transzendenz einführte. Wie für das Christentum Gott „außerhalb" der Welt ist, so steht auch der Mensch selbst als Krone der Schöpfung und vermöge seiner sittlichen Kraft über, ja außer allem andern Sein und soll sich durch ethisches Streben den Himmel, d. h. wieder ein „Jenseits" der Welt erringen. Nach Hebbels Anschauung ist es nun die Aufgabe der wahren Religion, diesen dualistischen Standpunkt der Transzendenz zu überwinden und den sittlich erhöhten Menschen wieder in die Gesamtheit der Natur aufzunehmen. Die dritte religiöse Stufe vereinigt also im höheren Sinne die beiden früheren, die des Heidentums und Christentums, indem sie sie aufhebt, d. h. innerlich verschmilzt und zu höherer Einheit erhebt. So gipfeln sich hier die Entwickelungsstufen wie in Hegels Dialektik empor.

Hebbel hat den Gedanken einer neuen Religion allerdings nirgend ausdrücklich dargelegt. Das darf uns nicht wundern, da er doch die Religion im herkömmlichen Sinne für mehr oder weniger überwunden hielt und glaubte, an ihre Stelle werde die Kunst treten. Er war überhaupt keine religiöse Natur im gebräuchlichen Sinne des Wortes. Andrerseits aber betont er, daß er durchaus kein feindliches Verhältnis zur Religion in der Bedeutung des „Urgrundes" einnehme, wie es ja bei seiner metaphysischen Grundüberzeugung

Digitized by Google

kaum anders sein konnte. Denn das Hauptproblem seiner ganzen Weltanschauung, das Verhältnis des Einzelnen zum Weltall hat ja schon eine religiöse Fassung. Versucht man nun Hebbels eigene religiöse Ansichten nach ihrer positiven Seite darzulegen, so handelt es sich wesentlich nur darum, festzustellen, wie Hebbel sich das Verhältnis Gottes zur Welt und das Verhältnis des Menschen zu Gott gedacht hat, denn hierin liegt der Kern jeder Religion eingeschlossen.

Wie schon oben erwähnt, neigte Hebbel früh zum Pantheismus. Eine pantheistische Anschauung kann nun verschiedenen Ursprungs sein. Entweder baut sie sich auf naturalistischer Grundlage auf und ist dann nichts anderes als eine Zusammenfassung aller Natur- und Geisteskräfte zu einer einheitlichen höchsten Kraft, die man Gott nennt. Solchen Ursprungs war im wesentlichen Goethes Pantheismus. Oder man geht aus von dem eigenen geistigen Wesen, dem Ich, und weitet es über das ganze Weltall aus, was dann zur Vergeistigung alles Seins führen muß. Der letzteren Art war der Pantheismus Hebbels. Wenn Goethe sich in allen Naturdingen wiederfindet, so trägt Hebbel gewissermaßen sein Ich in sie hinein.

Der metaphysische Gedanke der Einheit der Welt erhält bei ihm schon früh die religiöse Deutung als Gott. In einer schon erwähnten Tagebuchstelle von 1835, die übrigens wohl nicht selbständigem Denken allein entsprungen ist, heißt es: „Gott ist der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer. Er hat mithin sinnliche Begierden. Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Idee, der Körper in Hervorbringung der Körper . . .“ (T. I, 77). Hiernach ist Gott identisch mit der Summe alles Seins, und diese Summe wird als ein Wesen gedacht, das aus Körper und Geist besteht. Ob Gott Selbstbewußtsein besitzt, d. h. ein den endlichen Bewußtheiten übergeordnetes Bewußtsein, ist nach dem obigen Ausspruch nicht mit Sicherheit zu entscheiden. — In einer Reihe von Stellen, die sechs Jahre später niedergeschrieben sind, haben sich die Vorstellungen etwas geklärt. Der Zweifel, ob Gott überhaupt ist, wird durch die Erwägung zurückgedrängt, „daß mit ihm, wenn nicht der Grund, so doch der Zweck der Welt wegfällt“ (T. II, 2759). Aber wenn Gott ist, wie haben wir ihn uns dann vorzustellen? Hebbel greift hier zu den von ihm sonst bekämpften Anthropomorphismen. Er sagt: „Gott das Selbstbewußtsein der Welt, nach Analogie menschlichen Bewußtseins gesetzt“ (T. II, 2759). Aber Gottes Bewußtsein ist nicht etwa die

Summe des Bewußtseins aller endlichen Wesen: „So wenig wir wissen, wie in unserem Inneren einer oder der andere Blutstropfen läuft, so Gott mit den Individuen“ (T. II, 2274). Soll er wirkliches Selbstbewußtsein haben, so muß er als ein von sich selbst wissendes Wesen gedacht werden, wie denn HEBBEL gelegentlich Gott ein Individuum nennt. Das geistige Leben der Gottheit denkt er sich nun nicht als klare Erkenntnis im menschlichen Sinne. „Das Leben Gottes ist Gefühl. Ein Erkennen ist nicht denkbar für ihn; denn er ist sich selbst durchsichtig“ (T. II, 2012).

Diese und ähnliche Ausdrucksweisen bzw. Bilder entfernen sich von der streng pantheistischen Lehre, wie denn SPINOZA ein Selbstbewußtsein Gottes nicht kennt. Sie entstammen theistischen Gedankenkreisen. Trotzdem aber müssen wir daran festhalten, daß HEBBEL in tiefster Überzeugung Pantheist war. Die oben angeführten Stellen, in denen Gott ein Selbstbewußtsein zugeschrieben wird, sind nun nicht bloße Übertragung christlicher Terminologie auf ganz anders geartete Gedanken, sondern es liegt ihnen jenes religiöse Gefühl zugrunde, das immer wieder zu anthropomorphistischen Vorstellungen greifen wird, wenn es ein inneres, lebendiges Verhältnis zu „Gott“ sucht. Es offenbart sich hier das verzweiflungsvolle Bemühen des Pantheisten, über die Vorstellung „Gott = Summe alles endlichen Seins“ hinauszukommen, ohne doch in Gott etwas Außer- oder Überweltliches sehen zu wollen. Einen ähnlichen Kampf kämpfte unter den neueren Philosophen besonders LOTZE, der all seinen Scharfsinn aufbot, um beide Gedankenkreise, den theistischen und den pantheistischen, zu verschmelzen.

Die schwierigste Frage, vor die sich der Pantheist gestellt sieht, wie nämlich mit der Einheit der Welt die Vielheit der Wesen zu vereinigen sei, ist zu Anfang unserer Untersuchung behandelt worden. Hier kommen wir nur auf die religiöse Seite des Problems zurück. — HEBBEL sagt in der angeführten Stelle, mit Gott würde, wenn nicht der Grund, so doch der Zweck der Welt fortfallen (T. II, 2759). Gott als Zweck der Welt — dieser Gedanke deutet auf eine Entwickelung hin, welche die Welt durchzumachen hat, um Gott zu verwirklichen. Den Begriff des Weltschöpfers lehnt HEBBEL als den krassesten aller Anthropomorphismen ab (T. IV, 5960). Aber „wenn nicht Gott-Schöpfer, warum nicht Gott-Geschöpf? Wenn nicht ein ungeheures Individuum am Anfang, warum nicht am Ende?“ (T. III, 3739). Darnach ist also Gott nicht von Anfang an ein Individuum, sondern wird erst dazu. Daß dieses Werden Gottes ein und das-

selbe ist mit der Entwickelung der Welt, wissen wir. Nötig war sie nicht nur für die Welt, sondern auch für Gott. „Wie die Vernunft, das Ich oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit“ (T. II, 2911). Der Gott zu Anfang der Weltentwickelung ist demnach noch nicht der wirkliche, vollendete Gott; um dies zu werden, muß er in die Vielheit der endlichen Dinge auseinanderfallen, sich zu ihnen entäußern. „Gott [zu Anfang] ist gebundene, die Natur ungebundene Kraft“ (T. II, 1963); die in dumpfer Einheit gefesselten Kräfte müssen ihrer Schranken entledigt werden, um zu freier Entfaltung zu kommen. Diese Entlassung der Kräfte zu voller Wirksamkeit könnte man Schöpfung nennen. Wenn Hebbel die Schöpfung „die Schnürbrust der Gottheit“ nennt, so deutet er dadurch an, daß sich Gottes Wesen doch nicht vollkommen in der endlichen Welt darstellt, sondern in gepreßter, beengter Form. Auch hier hat Hebbel seinen Pantheismus nicht folgerichtig durchgeführt; denn manche Tagebuchstellen deuten an, daß das innerste Wesen Gottes, die Idee der Welt, von dem Spiele der Individualisierung nicht berührt wird. „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und unzertrennliches Farbenspiel“ (T. II, 2731). „Wie um unser Ich die tausend Gedankenfunken, so tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum“ (T. III, 3446). Man sieht, es ist die Ironie des Denkens, daß der Pantheist, um seine Vorstellungen begreiflich zu machen, immer wieder seine Zuflucht zu den menschlichen Anschauungsweise nnehmen muß, die er doch vermeiden wollte. — Von einer Lenkung der Welt durch Gott ist auch gelegentlich die Rede; ja Gott wird sogar das „Gewissen der Natur“ genannt (T. II, 1881). Freilich sind diese Ausdrücke Bilder; aber auf dem Gebiete, das wir hier betreten haben, ist nur eine metaphorische Sprache möglich, und wir haben das Recht, Hebbels Weltanschauung daraus abzulesen.

Wenn man nun in bezug auf die Welt den Gedanken einer Entwickelung gern hinnimmt, weil er hier empirisch bestätigt wird, so ist er mit dem Gottesbegriffe schwerer zu vereinigen, da mit der Vorstellung des Absoluten zunächst der Gedanke der Unveränderlichkeit verknüpft ist. Wir fragen daher, was denn der innere Grund oder der Zweck jener Entwickelung, jenes Werdens in Gott sei? Hebbel gibt darauf eine sehr bestimmte Antwort: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen“ (T. I, 1674). Um also aus einem bewußt-

Digitized by Google

losen oder doch minderbewußten Zustand zu voller Selbsterkenntnis zu gelangen, mußte Gott sich zur Vielheit der endlichen Dinge entfalten. „In allem Denken sucht Gott sich selbst [d. h. im Denken aller Menschen] und er würde sich schneller wieder finden, wenn er nicht auch darüber mitdächte, wie er sich verlieren konnte“ (T. II, 3028). Damit scheint in Gott eine Art Widerstreit angenommen zu werden, den Hebbel sonst von dem Begriff der Gottheit ausschließen möchte. Wenn übrigens an anderer Stelle der Selbstgenuß Gottes als Zweck des theogonischen Vorgangs bezeichnet wird, so ist das kein Widerspruch zu dem oben Gesagten; denn Erkennen und Genießen sind bei Gott ein und dasselbe.

Das Verhältnis zwischen Gott und dem Menschen kann in zweifacher Weise aufgefaßt worden: entweder metaphysisch als das tatsächlich bestehende Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Absoluten, Unendlichen und dem Endlichen oder religiös als die gegenseitige innere Beziehung zwischen Gott und der Welt. Im letzteren Falle, der uns hier allein beschäftigt, fragt es sich insbesondere, in welchem Verhältnis Gott zu den Menschen steht und umgekehrt, welche Stellung der Mensch Gott gegenüber einnimmt oder einnehmen soll.

Die mit dem Pantheismus notwendig gegebene Beziehung zwischen Gott und Menschen ist die des Ganzen zu seinen Teilen. Eine Einwirkung Gottes auf ein einzelnes Individuum kann eigentlich nur gedeutet werden als die Wirkung der gesetzmäßigen geistigen oder körperlichen Kräfte auf das Individuum. Wenn Hebbel trotzdem einmal von einem besonderen Eingriffe Gottes in das Getriebe der Welt spricht, so paßt er sich damit christlich theistischen Vorstellungen an, für die es streng genommen in seiner Weltanschauung keinen Platz gibt. Freilich brachte ihn auch nur das dichterische Problem der „Judith“ auf solche Gedanken: „Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheure Taten durch Menschen, die sie aus eigenem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen läßt. Eine solche Lage war da, als der gewaltige Holofernes das Volk der Verheißung, von dem die Erlösung des ganzen Menschengeschlechtes ausgehen sollte, zu erdrücken drohte. Das Äußerste trat ein, da kam der Geist über Judith und legte ihr einen Gedanken in die Seele . . .“ (T. II, 1989). Die Rettungstat der Judith wird also auf einen besonderen Einfluß Gottes zurückgeführt, und zwar nicht etwa nur für die Anschauung des Volkes, in der Judith lebte — darauf kommt es Hebbel gar nicht an — sondern

gerade für den heutigen Leser oder Zuschauer. Das ganze Problem war demnach nicht einfach ein dichterisches Motiv, sondern spielt auch eine Rolle in Hebbels Weltanschauung. Er unterscheidet von der Vorsehung oder der „leitenden Macht" den Zufall oder die „kreuzende Macht" (T. II, 2272) und glaubt diese kreuzende Macht auch in den gewöhnlichen Begebenheiten des Lebens wiederzufinden: „Der Zufall, der sich aller Tat und Handlung des Menschen als ein anfliegendes Element hinzugesellt, ist der Ausdruck des göttlichen Willens, der im Interesse der Welt und des Allgemeinen den individuellen menschlichen Willen ergänzt und modifiziert" (T. II, 2210). Die Vorstellung, daß der Einzelwille dem allgemeinen Weltwillen widerstrebt, ist Hebbel, wie wir wissen, ganz geläufig; in der angeführten Tagebuchstelle, die ebenfalls aus der Zeit der „Judith" stammt, erhält sie allerdings einen Ausdruck, der an die christliche Vorstellung der Erhaltung und Regierung der Welt durch Gott erinnert. Ein anderes Mal meint Hebbel, die Einwirkung der Gottheit sei nur möglich gewesen, „als die Welt in ihrem Gange noch nicht ganz entfesselt war", als daher Gott und die aus ihm entwickelten Individuen noch in innigerem Verhältnisse zueinander standen (T. II, 1957).

Fassen wir nun das Verhältnis des Menschen zu Gott ins Auge, so enthält nach allem Gesagten der Mensch göttliches Sein in sich, aber in verdunkelter und verkümmerter Form. „Der Mensch ist das Procrustesbett der Gottheit". Aber wie niedrig er auch stehen möge, er ist ein Gedanke in Gott und lebt nur als solcher im Weltall. „Die Menschen sind in Gott, was die Einzelgedanken im Menschen" (T. III, 3988). Und „wenn der Mensch betet, so atmet der Gott in ihm auf" (T. II, 2073). Aber nicht nur in einzelnen Atemzügen offenbart sich dies göttliche Leben im Menschen; seine höchste Verwirklichung findet es in den Hervorragendsten des menschlichen Geschlechtes, und es wäre vielleicht möglich, „aus den Wirkungen des Genies auf Gott zu schließen" (T. I, 81). Denn „durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, so weit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein" (T. I, 1211).

Mit diesen bedeutungsvollen Worten, die im Tagebuch des Jahres 1838 stehen, umschreibt der fünfundzwanzigjährige Hebbel schon mit voller Bestimmtheit seine Ansicht vom Wesen der Religion. Er sieht ihren letzten und höchsten Sinn im ethischen Verhalten des

Menschen. Die Vorbedingung solcher Religion ist aber die Erkenntnis. An verschiedenen Stellen unserer Darlegung schien es sogar, als wenn HEBBEL das höchste Ziel des Menschen darin setzte, sich über sein Verhältnis zum Universum klar zu werden. Wir sehen hier, daß Religion doch mehr verlangt als intellektuelle Anerkennung gewisser unabänderlicher Tatsachen und Zustimmung in das Notwendige.

Um nun zu einer endgültigen Fassung von HEBBELS religiösem Ideal zu gelangen, verfolgen wir noch einmal kurz die Entwickelung des religiösen Sinnes, wie der Dichter sie sich vorstellte. Der Urgrund aller Religion ist „die ängstlich große Frage nach dem Woher und Wohin" des Menschen. So ist der Keim religiöser Auffassung im Menschen von Anfang an vorhanden, allerdings eben nur ein Keim, der sich erst allmählich in engster Verbindung mit den übrigen Seiten des geistigen Lebens entwickelt. „Die Religion wächst wie der Mensch wächst" (T. II, 2500). Es gilt hier des Holofernes Wort: „Die Menschheit hat den Zweck, einen Gott aus sich zu gebären", nur in ganz anderem Sinne als der rohe Machthaber es wähnte. Wie sich die Idee Gottes aus der dumpfen Dämmerung des Gefühls loslöst, dann das Bewußtsein des Menschen mit unbändiger Gewalt erfüllt und schließlich, wenn sie einmal in die Sphäre des Zeitlichen und Gesellschaftlichen aufgenommen ist, von den schädlichsten Auswüchsen überwuchert wird — diesen Vorgang hat HEBBEL im „Moloch" dichterisch gestaltet. Wenn nun auch der Grundgehalt der Religion zeitweise verdunkelt wird, jene ängstlich große Frage wird immer wieder auftauchen und immer tiefere Lösung heischen. Erkenntnis allein aber gelangt hier nicht zum Ziel. Damit jenes Bewußtsein der Zugehörigkeit zu allem Sein und der Abhängigkeit von einer höchsten Idee zur Religion werde, dazu muß es aus dem Kreise bloßer Erkenntnis in die Lebenstiefen des Gefühls hinabdringen. „Gott teilt sich nur dem Gefühl, nicht dem Verstande mit; dieser ist sein Widersacher, weil er ihn nicht erfassen kann" (T. I, 1268). Das religiöse Gefühl bedarf keines Beweises: „Es ist gar nicht möglich, daß die Ideen von Gott und Unsterblichkeit Irrtümer sind. Wäre das, so überwöge ja der Wahn reell alle Wahrheit, und das ist eine Ungereimtheit. Wir können jene Ideen nicht beweisen, wie wir uns selbst nicht beweisen können; jene Ideen sind eben wir selbst . . ." (T. I, 1702 d). Religiöse Empfindung in diesem allgemeinsten Sinne gehört eben zum Wesen des menschlichen Geistes. Sie zeigt sich als „Sehnsucht nach Gott", die nach HEBBEL „das festeste Fundament des Glaubens an Offenbarung ist" (T. I, 1500) und weiterhin als das

Bewußtsein, in innigster Beziehung zu Gott zu stehen, ja von seinem Wesen ganz umschlossen zu sein. Wer die höchste Stufe der Religiosität in pantheistischem Sinne erreicht hat, fühlt sich unmittelbar in Gott. „Die höchsten Wesen wissen nicht von sich, nur von Gott. Daß wir von uns wissen, darin liegt eben der Grund, daß wir nicht alles von Gott wissen; wo das Wissen von uns anfängt, da hört das Wissen von Gott auf, es ist der Flecken im Spiegel“ (T. II, 3086). Daß das Wissen hier ein gefühlsmäßiges Versenken in das All oder die Gottheit bedeutet, kann nach Hebbels ganzer Auffassung nicht zweifelhaft sein.

Das Gefühl der Abhängigkeit von einem Höheren und die völlige Anheimgabe der eigenen Persönlichkeit an Gott bzw. an das All erscheint hier als das Wesentliche von Hebbels Religion. Es bezeichnet indessen nur eine Seite. Denn ist der Mensch auch nur das „Procrustesbett der Gottheit“, so liegt doch eben der göttliche Funke in ihm. Und diesen zur erwärmenden Flamme anzufachen, ist die andere Seite seiner religiösen Pflicht. Nun heißt es nicht mehr: Entsagung, Aufgabe der Persönlichkeit, sondern Bejahung des Ichs, sittliches Wirken, Erhöhung seiner selbst. „Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun des Menschen“ (T. I, 1211). Es tritt hier Hebbels innerstes Lebensgefühl, das Bewußtsein eigener, unabhängiger Kraft hervor, das sich bekanntlich oft zu gewaltigem Stolze steigerte. „Ich beuge mich“, schreibt er an Elise, „jedem Höheren und also gewiß dem Höchsten. Aber nur dadurch, daß ich ihn möglichst zu entbehren suche, kann ich mich in ein würdiges Verhältnis zu ihm setzen“. Aus derselben Stimmung sagt er: „Das Göttliche [im Menschen] lehnt sich gegen Gott auf, weil es seinesgleichen ist“ (T. I, 1698), und ferner: „Ein Gott, dessen der Mensch, den er geschaffen, noch bedürfte, müßte doch ein recht trauriger Gott sein“ (T. I, 660). Ganz auf sich selbst soll der Mensch sich stellen und alles Heil nur von sich erhoffen: „Der Glaube ist der beste, bei welchem der Mensch am meisten gewinnt und Gott am meisten verliert“ (T. I, 1508c). In solchen augenblicklichen Ausbrüchen eines stolzen Selbstbewußtseins, das sich selbst dem Höchsten gegenüber äußert, erkennen wir eine tiefe Grundströmung in Hebbels Geistesleben, wenn sie auch mit seiner metaphysischen Überzeugung schwer zu vereinigen ist. Hebt man indessen diese Seite seines Wesens auf Kosten der entgegengesetzten allzu stark hervor, wie es geschehen ist mit der Absicht, Hebbel zu einem Vorläufer Nietzsches zu stempeln, so sieht man eben nicht den ganzen Hebbel. —

Digitized by Google

Wie aber stellen wir uns zu diesem Widerspruche jetzt, wo wir uns dem Abschluß der Weltanschauung nähern und eine letzte Versöhnung des Widerstreitenden erwarten? Unzweifelhaft lebten zwei Seelen in Hebbels Brust, das hat der Gang unserer Darlegung an mehr als einer Stelle erwiesen; und da er nicht wie der „zünftige“ Philosoph seine Gedanken zu einem „System“ verarbeiten mußte, sondern nur die Symbolisierung seines Inneren als Lebensaufgabe ansah, so konnten auch wohl diese beiden religiösen Gemütsrichtungen in einem so reichen Geiste nebeneinander wohnen. Oder sollte vielleicht von einem Widerspruche gar nicht die Rede sein? Man erinnere sich, daß Goethe neben dem „Prometheus“ auch die „Grenzen der Menschheit“ schrieb. Hebbel selbst hat an einer Stelle des Tagebuchs ausgesprochen, daß er eine Vereinigung beider Stimmungen für sein ethisches und religiöses Ideal halte. Es geschieht dies in jenen schönen Worten, die er über den Wert des Gebetes des Herrn spricht und die hier vollständig Platz finden mögen. „Das Gebet des Herrn ist himmlisch. Es ist aus dem innersten Zustande des Menschen, aus seinem schwankenden Verhältnis zwischen eigener Kraft, die angestrengt sein will und zwischen einer höheren Macht, die durch erhobenes Gefühl herbeigezogen werden muß, geschöpft. Wie hoch, wie göttlich hoch steht der Mensch, wenn er betet: vergib uns, wie wir vergeben unsern Schuldigern; selbständig, frei steht er der Gottheit gegenüber und öffnet sich mit eigener Hand Himmel oder Hölle. Und wie herrlich ist es, daß diese stolzeste Empfindung nichts gebiert als den reinsten Seufzer der Demut: führe uns nicht in Versuchung! Man kann sagen: wer dieses Gebet recht betet, wer es innig empfindet und, so weit es die menschliche Ohnmacht gestattet, den Forderungen desselben gemäß lebt, ist schon erhört, muß erhört werden. Das Amen geht unmittelbar aus dem Gebet selbst hervor; so ist es im höchsten Sinne ein Kunstwerk“ (T. I, 1334). Das schrieb Hebbel im Alter von fünfundzwanzig Jahren, und zweiundzwanzig Jahre später bemerkte er: „Ich halte es für schwerer, das Vaterunser zu beten als alle Schlachten Napoleons zu gewinnen, ja ich bezweifle es stark, daß es auf Erden schon gebetet worden ist, aber freilich nur wegen seiner ethischen Voraussetzungen . . .“ (T. IV, 5891).

„Wollt ihr beten, so betet wie Jesus die Jünger es lehrte!
Manches Gebet zwar gibt's, welches zur Läuterung führt:
Dieses setzt sie voraus: will's einer, ohne zu heucheln,
Beten, so muß er sich erst völlig vollenden als Mensch“.

(W. VI, 371.)

Wir ersehen aus dem Vorhergehenden, daß Hebbel den Kerngedanken seiner religiösen Ansichten schon in der frühen Zeit seiner Entwickelung mit großer Schärfe erfaßt hat. Alles spätere Nachdenken diente nur dazu, diesen Gedanken zu erweitern, ihn von allen Seiten zu beleuchten und seine Standfestigkeit den verschiedenartigsten Proben auszusetzen. Wie alle Konzeptionen des jungen Hebbel, so bestand auch diese die Probe. Um sie gruppierten sich dann die ethische Lehre von der Pietät, vermöge deren der Mensch allem natürlichen Egoismus zum Trotz in dem Andern sich selbst wiederfindet und durch Liebe sich in ihm erobert, und die Lehre vom Gewissen, das ihm als die Grundlage des ethischen, d. h. göttlichen Seins im Menschen gilt.

Suchen wir nun kurz die Stellung Hebbels innerhalb der religionsphilosophischen Ideen seines Zeitalters zu bestimmen, so werden wir durch seine ablehnende Haltung der positiven Religion gegenüber an Feuerbach erinnert. Die Grundströmung seines religiösen Denkens und das Ziel, dem er zustrebte, rücken ihn dagegen an die Seite eines Mannes, mit dem er als Gesamtpersönlichkeit eigentlich gar keine Berührungspunkte hatte; ich meine Schleiermacher. Es mag unser Vertrauen zu einer steten und sicheren Entwickelung des Geisteslebens stärken, wenn wir sehen, daß auf so verschiedenartigem Boden so ähnliche Früchte reifen konnten. Was bei Schleiermacher als bewußt erstrebte Gestaltung religiösen Gefühlslebens erscheint, löst sich allerdings bei Hebbel nur schüchtern aus der abstrakt-metaphysischen Weltbetrachtung los. Denn Religion im Sinne Schleiermachers, nämlich eine das ganze Leben durchflutende und erwärmende Gefühlstiefe, hat Hebbel nicht besessen. Aber in der metaphysischen Grundlage der Religion zeigen beide Denker auffallende Übereinstimmung. Wenn Schleiermachers ganzes Denken von der Frage ausging: „Weß Ursprungs ist die Idee von einem Individuo, und worauf beruht sie?“ so erkennen wir darin auch den Ausgangspunkt von Hebbels Weltanschauung. Wenn ferner für Schleiermacher die Religion es mit dem Verhältnis des Individuums zum Universum zu tun hat und ihrem Wesen nach Anschauung und Gefühl des Universums ist, so ist damit zugleich auch das Grundproblem von Hebbels Denken angegeben. Nun soll nach Schleiermacher jenes „Gefühl“ des Unendlichen im Menschen eine doppelte Wirkung ausüben: der Mensch soll einerseits sein Eigenleben dem Ewigen gegenüber aufgeben, andrerseits aber, da er doch selbst das Ewige als sein Wesen in sich enthält, ein erhöhtes Bewußtsein seines Wertes

Digitized by Google

erlangen. Er fühlt sich also durch das religiöse Empfinden und Erleben des Ewigen herabgedrückt und zugleich wieder erhoben. Die gleiche Vereinigung von Stolz und Demut fanden wir auch bei Hebbel; spricht er doch von der „stolzesten Empfindung", die „nichts gebiert als den reinsten Seufzer der Demut."

3. Philosophie.

Hebbel bezeichnet Religion, Philosophie und Poesie als die drei Sternwarten, die sich gegenseitig in Betrachtung des Himmels und der Erde unterstützen und voneinander empfangen, ohne miteinander zu hadern. (An Uechtritz, 15. November 1857.) Damit ist die Stellung der Philosophie in einer Weise bestimmt, die stark an Hegel erinnert; nur nimmt sie bei unserem Dichter nicht den höchsten Rang ein, den er von seinem Standpunkt aus der Kunst einräumte.

Nicht immer hatte Hebbel eine hohe Meinung von der Philosophie gehabt. Die gereizte Stimmung, die sich in seinen Äußerungen über die Religion kundgibt, ließ ihn auch lange nicht zu einem gerechten und ruhigen Urteil über die Bedeutung des philosophischen Denkens gelangen. Die ersten Stellen des Tagebuchs (1835), in denen uns der Ausdruck Philosophie begegnet, beziehen sich auf Schiller. Es heißt da (T. I, 49): „Warum haben Schillers Gedichte hauptsächlich für die Jugend so hohen Reiz? Weil dem Knaben und Jüngling die Philosophie darin als ein Unbekanntes und Bestimmtes darin entgegentritt, was sie später beides nicht mehr ist". Offenbar hatten die Gedichte Schillers zunächst gerade durch ihren philosophischen Gehalt auf Hebbel einen Eindruck gemacht, der sich später verlor. Ob diese Anregung weitere Folgen hatte, läßt sich nicht sagen. Sicher ist nur, daß Hebbel die Grundgedanken seiner philosophischen Weltanschauung mit nach München brachte und sich hier mit Eifer der philosophischen Lektüre widmete. Aber gar bald machte er die Erfahrung, daß er der Philosophie trotz der großen Anstrengungen, an denen er es nach seinem eigenen Zeugnis wahrlich nicht fehlen ließ, nichts abzugewinnen vermochte. (Brief an Arnold Ruge, 15. September 1852.) Noch im Jahre 1858 erklärt er sich in einem Brief an F. Vischer für einen „höchst unphilosophischen Kopf". Wir wissen, wie weit wir diesem Selbstbekenntnis zu trauen haben: Es gibt kaum einen Dichter, Goethe nicht ausgenommen, bei dem philosophisches Denken mit so ursprünglicher Gewalt hervorbricht und bald Kunst und Leben so durchdringt wie bei Hebbel. Daran ändert die Tatsache nichts,

Digitized by Google

daß er die Philosopheme seiner Zeit nur in beschränktem Maße gekannt und manches wohl auch mißverstanden hat. Wenn Goethe allmählich zu einer sicheren Stellung der Philosophie gegenüber gelangte, indem er sich in seinem „philosophischen Naturstande" gelassen zwischen den Gegensätzen des Idealismus und Realismus einrichtete, so blieb Hebbels Verhältnis zur Philosophie sehr lange unbestimmt; sie zog ihn an und stieß ihn zugleich wieder ab. Ihm fehlte zunächst die geordnete Einführung in die früheren oder zeitgenössischen Systeme, und so bereitete ihm das Lesen mancher Werke, z. B. der Hegels, unüberwindliche Schwierigkeiten, und er legte sie dann mit Widerwillen beiseite.

Als Heidelberger Student zweifelt er daran, ob die Philosophie überhaupt allgemein wertvolle Kenntnisse vermitteln könne: „Wenn einem Philosophen ein Licht aufgeht, ist's für den anderen immer ein Schatten" (T. I, 189). Begründeter werden seine Einwürfe in München. Die großen Hoffnungen, die er auf das philosophische Studium gesetzt hat, sieht er enttäuscht; statt Ruhe und Sicherheit zu geben, verstärkt es nur den inneren Zweifel: „Was die Philsophie dem Menschen verschaffen will, das verliert er am leichtesten, wenn er sich mit ihr beschäftigt" (T. I, 1274). Wo er sichere Kenntnisse erwartet hatte, bot sie ihm Phantasien — „Philosopheme: Verstandesträume" — und diese Phantasien erschienen ihm fast als Ausfluß einer krankhaften geistigen Verfassung: „Die Philosophie ist eine höhere Pathologie". Hält man im Auge, daß es vor allem Schellings spätere Ansichten waren, die solche Äußerungen hervorriefen, so wird man sich über sie nicht allzu sehr wundern. Gerade Schelling vergewaltigt oft die Tatsachen der Natur und berücksichtigt nur diejenigen, die zufällig in sein System passen. Im Hinblick hierauf bemerkt Hebbel spöttisch: „Ein Philosoph ist wie ein toller Hund, der nicht links noch rechts sieht und nur nach dem schnappt, was ihm g e r a d e entgegenkommt" (T. I, 723). Die Bekanntschaft, die Hebbel mit der Logik gemacht hat, scheint ihn von der Notwendigkeit einer solchen Wissenschaft nicht überzeugt zu haben; offenbar war er nicht zu tieferem Verständnisse ihres Wesens durchgedrungen. Er sagt: „Es könnte ebensogut eine Kunst Atem zu holen als eine Kunst zu denken (Logik) geschrieben werden" (T. I, 1287).

Dieser skeptische Standpunkt wird bald dadurch überwunden, daß Hebbel zwischen den Auswüchsen der zeitgenössischen Philosophie und der im menschlichen Geiste ursprünglich angelegten philosophischen Auffassung unterscheidet. Nun sucht er die Aufgabe der wahren

Digitized by Google

Philosophie zu ergründen. Es liegt etwas von Kants Geist in folgendem Satze: „Nicht das Welträtsel läßt sich entziffern, aber es läßt sich vielleicht noch beweisen, warum dies nicht möglich ist“ (T. II, 2569). Und über den kritischen Philosophen geht er noch hinaus, wenn er bemerkt: „Es ist nicht nötig, daß alle Fragen beantwortet werden; es reicht bei den wichtigsten schon, wenn sie nur aufgeworfen werden, denn sie sind es, die im Verlauf der Zeiten den größten Geistern Tribut abfordern“ (T. I, 1171). Dieser Behauptung wird man unbedenklich zustimmen, gerade im Hinblick auf Kant, dessen größte Bedeutung darin liegt, dem philosophischen Denken neue Fragen und eigenartige Probleme aufgestellt zu haben.

Im Grunde genommen entfernt sich jedoch Hebbels Denken weit von der Stimmung des Kritizismus. Mit der Philosophie seiner Zeitgenossen nimmt er trotz seiner tragischen Grundrichtung die durchgängige Vernünftigkeit des Seienden an. Die Welt als Einheit birgt einen intellektuellen Gehalt, der zwar in dem jeweiligen Gesamtzustande vorhanden ist, aber mehr oder weniger latent bleibt. Erst der Geist großer Männer offenbart als unmittelbarster Ausfluß der Weltidee jenen inneren Gehalt. „Das Denken ist ein Kapital, wovon das ganze Menschengeschlecht zehren soll; dies Kapital selbst ist unangreifbar, aber in unseren Philosophien ziehen wir die Zinsen“ (T. II, 2373). Hebbel wandte diese Anschauung von dem kosmischen Ursprung der Philosophie auf sich selbst und die unabhängige Entstehung seiner Weltanschauung an. „Ich habe oft lächeln müssen,“ schreibt er in dem wichtigen autobiographischen Brief an Ruge (15. September 1852), „wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend, und nicht ahnend, daß der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich sein und in ihm eine neue Form finden muß, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubt.“ Der wahre Philosoph denkt also nicht über die Welt selbst, sondern in ihm denkt gewissermaßen die Welt selbst nach, und das Denken ist ein kosmischer Vorgang ist die Selbstoffenbarung des Universums.

Und was ist nun die Aufgabe der Philosophie? Sie besteht nach Hebbel darin, in der Vielheit der einzelnen Erscheinungen die Idee unmittelbar zu erfassen und die Vereinzelung der Wesen auf innere Notwendigkeit zurückzuführen (W. XI, 29). Das war ja auch das Grundproblem, um das sich Hebbels eigenes Nachdenken drehte. Der Dichter schmeichelte sich nicht mit der Erwartung, in seinen

Werken zur Lösung des Problems beigetragen zu haben. Hatte er auch manche Vermutung über den Zweck der Individualisierung ausgesprochen, ihren Grund hatte er nicht aufdecken können; die Tatsache des Dualismus mußte er als gegeben und unerklärlich annehmen. Aber auch der zeitgenössischen Philosophie sprach er jede Berechtigung ab, sich der Lösung des Welträtsels zu rühmen; ja er war sogar der Ansicht, daß die Philosophie ihr Ziel, die Selbstoffenbarung des Universums, nicht erreichen, sondern höchstens vorbereiten könne. Jedenfalls hat sie nach seiner Ansicht bisher ihrer Aufgabe nicht genügt; „sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt". Hat sie auch mitgewirkt, den welthistorischen Prozeß, der sich in unserer Zeit vollzieht, vorzubereiten, so ist ihr Einfluß doch seit Kant, ja eigentlich schon seit Spinoza zersetzend und auflösend gewesen. Sie hat die christliche Weltanschauung in manchen Teilen erschüttert und doch keine neue geschlossene Anschauung an ihre Stelle gesetzt. Wenn Hebbel hier die gesamte neuere Philosophie als unfruchtbar verurteilt, so macht er an anderer Stelle einen Unterschied zwischen einer formalen und einer schöpferischen, ursprünglichen Philosophie. Die rein formale Behandlung der Wissenschaft baut nicht auf, sondern zerstört nur; besonders verhängnisvoll wird ihre Wirkung, wenn sie den Menschen, „die Spitze aller Erscheinung, in der Geist und Natur sich umarmen, durch einen selbstmörderischen Akt zerstört". Sie sucht dann nicht das einheitliche Wesen des Menschen in seinem inneren und äußeren Zusammenhange zu erfassen, sondern zerstückelt ihn in seine einzelnen Teile und Elemente; sie gleicht dann „einem Menschen, der, um sich zu überzeugen, ob er auch alles das, was, wie er aus der Anthropologie weiß, zum Menschen gehört, wirklich besitze, sich Kopf-, Brust- und Bauchhöhle öffnen wollte" (W. XI, 56, 57). Ob dies mit einem Seitenblick auf Kants Kritizismus gesagt ist, mag dahingestellt bleiben; es wäre für Hebbels Standpunkt immerhin begreiflich. Denn der Weltanschauung des Dichters muß jede zersetzende Neigung zuwider sein. Der Philosophie will er nur dann Berechtigung zuerkennen, wenn sie wie die Kunst ursprünglich schafft. Eine solche schöpferische Pilosophie denkt sich Hebbel in engster Verbindung mit der Kunst, nämlich als einen Weg oder eine Vorstufe zu ihr.

Die Frage nach der Ursache des beständigen Wechsels der Systeme, die gerade dem Nicht-Philosophen den Wert dieser Wissen-

schaft so sehr in Zweifel setzt, löst sich für Hebbels Grundanschauung verhältnismäßig leicht. „Das Denkvermögen betätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System." Der Begriff aber löst in unendlicher Ausbreitung alles Besondere ins Allgemeine auf: „Das Denken hat es mit dem Unbeschränktesten zu tun" (T. I, 1284). Da nun das Denken, obwohl es letzten Grundes Offenbarung des Universums ist, immer nur in individuell bestimmter Form hervortreten kann, so hat es trotz seiner Allgemeinheit immer noch einen individuellen Faktor in sich. Es verhält sich gegen das „Unbeschränkteste" wie ein „bewußtes Gefäß". Man versteht jetzt folgende Ausführungen: „Warum verzehrt, wie die Geschichte der Philosophie unwidersprechlich lehrt, ein wissenschaftlicher Gedanke immer den andern, so daß auf den tiefen immer ein noch tieferer, auf den weiten ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Nur deshalb, weil dieser Gedanke notwendig aufs Allgemeine ausgeht und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil er nun einmal im Individuum erzeugt wird, nie völlig loswerden kann, seiner Natur nach in steter Wandlung abzustreichen suchen muß" (W. XII, 78). So kann also nicht von Erkenntnis der Welt, sondern nur von Ansicht oder Anschauung die Rede sein. Wir sehen immer nur die eine oder andere Seite, je nach der eigentümlichen Ausbildung unserer Persönlichkeit. Die Individualität ist auch hier wieder Schranke; nur wenn sie aufgehoben wird, kann der Sprung aus der Peripherie ins Zentrum gelingen.

Aber nicht bei jedem Philosophen ist das Streben nach Erweiterung und Vertiefung der Begriffe vorhanden. „Wie oft wird innerhalb eines Kreises philosophiert, d. h. über die schöne, runde Linie, die den Philosophen umgibt, allerlei Geistreiches gesagt, wenn über den Kreis philosophiert, d. h. wenn er in einem größeren aufgelöst werden sollte" (T. III, 3321). Noch schlimmer ist es, wenn die Ergebnisse des Philosophierens von vornherein durch äußerliche Gründe begrenzt und bestimmt werden: „Du darfst philosophieren innerhalb der Kreise des Staates und der Kirche, d. h. du darfst beweisen, daß das, was wir gemacht haben, gut ist" (T. III, 3467).

Trotz der Abneigung gegen die Philosophie, die sich in vielen der angeführten Urteile kundgibt, hat Hebbel es nicht verschmäht, sich mit den wichtigsten philosophischen Schriftstellern, die ihm zugänglich waren, bekannt zu machen. So enthalten auch seine Tagebücher eine Anzahl Stellen, in denen er seine Ansicht über verschiedene Weltanschauungen in seiner treffenden und sachlichen Art

Digitized by Google

niedergelegt hat. An der Hand dieser Stellen versuchen wir im folgenden, Hebbels Verhältnis zu einigen der wichtigsten Denkrichtungen kurz darzulegen, wobei allerdings gelegentlich schon früher Erwähntes gestreift werden muß.

Am weitesten abseits von Hebbels Überzeugung stand die mechanistische Weltkonstruktion der Materialisten. Zwar hatte ihn das Einzelproblem der menschlichen Seele, solange er noch den Substanzbegriff festhalten wollte, in bedenkliche Nähe zum Materialismus gebracht. Da er aber hiermit zu keiner Entscheidung gekommen war, hielt er sich später in Übereinstimmung mit der neueren Psychologie an die gegebenen seelischen Tatsachen des Selbstbewußtseins und des Gewissens und baute darauf seine weiteren Folgerungen auf. Die Sonderfrage nach dem Wesen der Seele ging für Hebbel gewissermaßen in dem Weltproblem auf. Im übrigen war seine Denkweise viel zu innerlich und stand zu einer naturalistischen Auffassung der Dinge in zu schroffem Gegensatz, um mit dem dogmatischen Materialismus eine Lösung des Welträtsels von außen her zu erwarten. Er wußte sehr wohl, daß sein Jahrhundert eine „vorwaltend materielle Richtung“ habe (T. I, 903). Mit Recht sah er die Gefahr des Materialismus nicht so sehr in den Systemen eines Moleschott und Vogt, sondern in dem Geiste, der nicht nur die Naturwissenschaft, sondern das Denken überhaupt durchdringe und die an sich so klaren Tatsachen des geistigen Lebens für den oberflächlichen Blick verdunkeln. Denn tatsächlich sei infolge der Ergebnisse der ernstesten und parteilosesten Forschung nur noch das Gewissen als Burg des Spiritualismus übriggeblieben. Aber diese eine Tatsache in Verbindung mit dem Selbstbewußtsein genügt für Hebbel, um dem Materialismus das Recht abzustreiten, sich „Weltanschauung“ zu nennen.

Nicht viel näher steht Hebbel den Ideen der Aufklärungszeit. Ihr Verdienst, alte Vorurteile überwunden zu haben, erkennt er an. Sonst aber ist ihm ihr Geist unsympathisch, vor allem weil sie mit nüchterner Verstandesreflexion Geheimnisse zu lösen unternahm, die sich nur dem Gefühl enthüllen. „Voltaire mit seinem grinsenden Satyrgesicht und Nikolai mit seiner Nachtwächterphysiognomie, dort eine Harpye, welche die Schaubrote des Altars hämisch beschmutzte, hier eine Bäckermeisterseele, welche sie mit gemeinen Semmeln zu vertauschen wünschte“ (W. XII, 323). Das bezeichnet sehr drastisch den Unterschied zwischen der skeptischen, religionsfeindlichen Richtung

des „siècle philosophique“ und dem etwas philisterhaften und oberflächlich optimistischen Charakter der deutschen Aufklärung.

Auch Lessing wird einem harten und teilweise ungerechten Urteil unterworfen, und zwar nicht nur als Dichter, was er in Hebbels Sinne gar nicht war. Nach der Lektüre „einiger Bände Lessing“ schreibt er: „Es ist außer Laokoon und der Dramaturgie doch unendlich wenig Positives in ihm, und die Zeit mag nahe sein, wo alles übrige dem Staube der Bibliotheken anheim fällt. Ich zum wenigsten kann diese kleinen Abhandlungen, selbst die über den Tod usw. nicht mehr durchbringen. Die Irrtümer, die er bestreitet, sind vergessen, die Wahrheiten, die er feststellt, sind ausgemacht, und der unbefangene Beschauer, der weniger auf den Prunk der Gelehrsamkeit als auf die Resultate sieht, kann beide nicht mehr für besonders wichtig halten“ (T. II, 2413). Später scheint Lessing in Hebbels Gunst etwas gestiegen zu sein. Denn in einem plötzlichen Einfall, den er im Tagebuche festgehalten hat, vergleicht er ihn mit Hegel und findet, daß Lessing das Licht wirklich gebraucht, während Hegel es nur erklärt, daß Lessing die Prinzipien wirklich anwendet, die Hegel nur entwickelt. Jedenfalls eine seltsame Zusammenstellung! Aber auch die Vielseitigkeit Lessings findet einmal die gebührende Anerkennung: „Lessing hatte ein Auge zugleich für die zeugende Sonne und für den letzten Halm, den sie ins Leben ruft“ (T. III, 5059).

Viel tiefer mußte unseren Dichter der Geist Rousseaus ergreifen; besaß dieser doch dasselbe heiße und drängende Innenleben und eine ähnliche Empfindlichkeit der Sinne wie er. In München vertiefte er sich in die „Nouvelle Heloïse“ und gewann gleich zu Anfang ein klares Verhältnis zu ihrem Verfasser. Er entdeckte eben in Rousseau die verwandte Seele. „Ein Wort war für mich im zweiten Vorwort von sehr schmerzlicher Bedeutung: in diesen Zeiten, wo es niemand möglich ist gut zu sein. Ach, es ist wahr, es gibt solche Zeiten, und die Weiber führen sie herbei.“ Nach diesem Schmerzensruf heißt es dann einige Zeilen weiter: „Im ersten Vorwort ist Rousseau ganz Mensch, wenigstens ganz Rousseau; im zweiten kommt der Franzos zum Vorschein, er bittet um Entschuldigung, seiner Menschheit wegen. Das excuse macht den Franzosen; er kandiert das ganze Leben, leider aber auch den Zucker selbst“ (T. I, 593). Mit Jean Jacques möchte Hebbel zuweilen die Kultur verfluchen, weil sie Bedürfnisse erweckt, die sie nicht befriedigen kann (T. I, 1357). Während aber das weiche Gemüt des Genfer Philosophen sich in einen erträumten und unmöglichen Naturzustand zurücksehnt, sucht der nord-

deutsche Denker durch die Kraft schöpferischer Erkenntnis die Kultur zu höheren Stufen zu führen. Was jedoch Hebbel vollständig von Rousseau trennte und seinen Charakter weit über den des Verfassers der Confessions erhob, war die unerbittliche Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit nicht nur vor sich selbst, sondern auch vor den Menschen. Denn die Tagebücher waren ebensowohl wie die Confessions im Hinblick auf eine zukünftige Veröffentlichung geschrieben. Spottend nennt Hebbel Rousseaus Beichten ein „beständiges Rasieren", „wobei er sich aber unbewußterweise, und darin liegt bei ihm das Naive, immer schneidet" (T. II, 3019). Er vergleicht Rousseaus Selbstbekenntnisse mit Goethes Selbstbiographie: „Bei Goethe die Wahrheit in ihrer edelsten Naivetät, ganz unbekümmert um Wirkung und Eindruck, und eben deshalb die höchste Wirkung erreichend; bei Rousseau Lüge, die sich selbst nicht mehr erkennt, so daß selbst da, wo er Wahres gibt, die Wahrheit jenem neuen Lappen gleicht, womit ein alter zerrissener Schlauch geflickt wird" (T. II, 2515).

Die Gedankenwelt Kants, des „großen Vaters der Kritik", hat zunächst mit Hebbels Anschauungsweise nicht viele Berührungspunkte. Der kritische Geist mußte ihn, den Dichter, fremdartig anmuten, obwohl er sicherlich in seiner Weise genug kritischen Scharfsinn besaß. Einige Grundgedanken von Kants System suchte er sich zuerst aus Jacobis Schrift „Von den göttlichen Dingen" heraus, die ihn 1836 in München beschäftigte. Später las er einige Hauptwerke Kants, besonders die „Prolegomena", die „Kritik der reinen Vernunft" und vielleicht auch die „Kritik der praktischen Vernunft". Wie weit er mit dieser Lektüre gekommen ist, läßt sich nicht sagen. Jedenfalls erkannte er die gewaltige Umwälzung im Denken durch Kant, „der keinen Stein auf dem andern ließ und jede Anschauung, die er im menschlichen Hirn antraf, zum Begriffe zu verdünnen, jeden Begriff zur Anschauung zu verdicken suchte". Hebbel meint, Kant habe sich bei seiner Arbeit viel Mühe sparen können, wenn er die Sprache mit in den Bereich seiner Untersuchung gezogen hätte. In der Sprache sah Hebbel, wie wir wissen, die unmittelbarste Verkörperung des menschlichen Geistes, die mehr oder weniger individuelle Form, in der geistiger Inhalt geprägt wird. Er geht aber viel zu weit mit der Behauptung, daß Kant „bei dem Medium, dessen er sich bediente, keinen Augenblick verweilte und die Sprache auch nicht der flüchtigsten Prüfung unterzog" (W. XII, 313)[47]. Ferner wendet sich Hebbel gegen den Grundgedanken des Kritizismus: „Die Kantsche Philosophie hat ihre Eigentümlichkeit darin, daß sie die Werkzeuge, mit denen

Digitized by Google

der Mensch dem Universum gegenüber ausgerüstet ist, besieht statt sie zu gebrauchen. Eigentlich ein sehr unglücklicher Gedanke, denn da es keinen Weg gibt, uns anderes Maß und Gewicht zu verschaffen, so ist unser Erkennen unsere Wahrheit, und wir dringen auch unstreitig in alles so weit, freilich auch nicht weiter, wenn es noch ein Weiteres gibt, ein, bis wir uns darin wiederfinden. Ein blinder Ochse, der mit dem Kopf gegen den Felsen rennt, hat in der Härte des Felsen, von der ihn der Stoß überzeugt, die Wahrheit desselben und in der Wunde das Resultat dieser Wahrheit" (T. II, 3037). Der erste Einwand, daß Kant die Werkzeuge der Erkenntnis besehe statt sie zu gebrauchen, ist in dieser oder ähnlicher Form häufig erhoben worden und noch heute Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung. Die Gedankenrichtung, die Hebbel selbst vertritt, daß unser Erkennen eben unsere Wahrheit bzw. Wirklichkeit sei, daß jene Kantische Trennung zwischen den Erkenntnisformen und einem davon verschiedenen Erkenntnisstoffe den wirklichen Sachverhalt verdunkle, enthält im Keim den Grundgedanken, auf dem später ganz neue Systeme aufgebaut wurden. Hebbel nimmt hier den Kern der sog. immanenten Philosophie oder der Philosophie der Gegebenheit vorweg. Schuppe, Rehmke u. a. behaupten, daß, wie Hebbel andeutet, das Bewußtsein für uns die einzig mögliche Wirklichkeit sei. Man sieht, daß Hebbel der sichtenden Tendenz des kritischen Philosophen hier die zusammenhaltende, man könnte geradezu sagen „dichtende" Denkrichtung gegenüberstellt. Übrigens glaubt der Dichter trotzdem ein ähnliches Ziel wie Kant, nur in noch weiterem Umfange verfolgt zu haben. „Wie Kant das menschliche Denken in seine Grenzen einzuschließen suchte, so war es in einem ganz anderen Gebiete mein Bestreben, einen festen Kreis um die ganze menschliche Natur zu ziehen, ihr nichts zu erlassen, was sie bei Anspannung aller ihrer Kräfte zu leisten vermag, aber auch nichts von ihr zu fordern, was über diese hinausgeht" (2. August 1862). Also eine Kritik der menschlichen Natur als Hauptaufgabe Hebbels! Und ihr Ergebnis die Einschließung des Lebens in den Kreis der Notwendigkeit.

Wenn Hebbel sonst von Kant mit der größten Hochachtung spricht, so ergießt er seinen Spott über ihn, wenn es sich um die Ansichten des Philosophen über Kunst handelt. Er findet hier den Satz bestätigt, daß die außergewöhnliche Ausbildung der einen Geisteskraft eine schwache Entwickelung einer anderen zur Folge hat. So scheint er Kant überhaupt die Fähigkeit abzusprechen, in das Wesen des Künstlerischen einzudringen, und zwar auf Grund einer Stelle,

die er in der „Anthropologie“ fand. „Laut lachen mußte ich, als ich eben in KANTS Anthropologie folgendes las: ‚Die alten Gesänge haben von HOMER an bis zum OSSIAN, oder von einem ORPHEUS bis zu den Propheten das glänzende ihres Vortrags bloß dem Mangel an Mitteln ihre Begriffe auszudrücken zu verdanken‘“ (T. II, 2276). Die hier zugrunde liegende Ansicht ist charakteristisch für die ganze Ästhetik bis auf KANT, in dessen System sie allerdings nur eine untergeordnete Rolle spielt, und geht letzten Endes darauf zurück, daß LEIBNIZ den klaren Begriffen die Empfindungen als undeutliche gegenüberstellte. Einen größeren Gegensatz der Anschauungen kann es nicht geben: Was der früheren Zeit als dunkle, verworrene Erkenntnis galt, wird von HEBBEL zur höchsten und klarsten Offenbarung des Weltwesens erhoben. Wir begreifen des Dichters Entrüstung über den angeführten Satz aus KANT und verstehen es auch, wenn er später noch einmal geringschätzig bemerkt: „KANT, der die Poesie als die Unfähigkeit Ideen und Begriffe zu bilden, definierte, hätte die Blume doch auch als die Unfähigkeit, sich in Salze und Erden aufzulösen, definieren sollen“ (T. III, 3735). Dichten heißt für HEBBEL „Leben schaffen“; Begriffe dagegen lösen das Leben auf, indem sie es entziffern. Wir werden auf dieses Problem im letzten Kapitel zurückkommen.

Trotz des Widerspruchs auf ästhetischem Gebiete scheint das Interesse für KANT bei HEBBEL nicht erlahmt zu sein. Im Gegenteil. Im Jahre 1847 vertiefte er sich in die physikalischen Schriften und las nach KRUMMS Vermutung[48] KANTS „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels“, eine Lektüre, die ihm nach mehreren Notizen im Tagebuch ganz besonderen Genuß gewährte. Er ließ sich von KANT „das Universum auf eine höchst faßliche Art auseinanderlegen“ und gewann zugleich ein sehr klares Bild des Philosophen selbst (T. III, 3886). Bald darauf las er auch den „herrlichen“ Aufsatz „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“ und sah daraus „nicht ohne einige Satisfaktion“, daß KANT über die materielle Geschichte ebenso dachte wie er selbst (T. III, 4112). Die Übereinstimmung zwischen beiden Denkern bezieht sich wesentlich auf die Bedeutung des Individuums und der Masse für den Fortgang der Geschichte[49]. — In einem Brief an E. KUH aus dem Jahre 1856 (19. August) begrüßt HEBBEL, als er vom Lande in die staubige Großstadtluft zurückgekehrt war, es als ein wahres Glück, KANTS Werke zu Hause vorzufinden. Den Eindruck, den KANTS Geist damals auf ihn machte, schildern am besten die Worte, mit denen er KUH eines Tages empfing (Biogr. von KUH II, 422): „Das ist ein

Digitized by Google

erstaunlicher Mensch! wie ungeheure Erdphänomene, gleich dem Erdbeben in Lissabon, ihre Wirkungen durch halb Europa verbreiten, so daß die Gesundbrunnen in Karlsbad und Teplitz auf vierundzwanzig Stunden ausblieben, ganz so, ja noch umfassender wirken geistige Erscheinungen wie KANT. Ja, ich bin überzeugt, daß bevor dieses ungeheure Gehirn in der Welt aufblitzte, auch ein schlaffes Denken in der Welt gewesen ist. Glauben Sie, SHAKESPEARE schreibt sich aufs Jahrtausend oder GOETHE? Keiner von beiden. Aufs Jahrtausend setzt nur KANT seinen Namen.“ In einem Reisebriefe aus Berlin heißt es, KANT habe die Welt von seinem Katheder herab noch viel gewaltiger bewegt und erschüttert als Friedrich der Große mit all seinen Kanonen (W. X, 186). Man sieht, daß KANTS Gedankenwelt ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hat.

Von den Zeitgenossen und Gegnern des Königsberger Philosophen war ihm neben JACOBI besonders HAMANN durch seine Schriften bekannt geworden. Schon im Heidelberger Tagebuch (1836) begegnet der Name und wird dann von Zeit zu Zeit immer wieder erwähnt. Wahrscheinlich fesselte HEBBEL besonders die eigenartige, bizarre Persönlichkeit HAMANNS, in dessen Wesen er manche verwandte Seite entdecken mochte. So findet sich im Hamburger Tagebuch, zur Zeit als HEBBEL mit Elise zusammenlebte, ein längerer Auszug aus einem Briefe HAMANNS, wo dieser seine Gewissensehe zu rechtfertigen sucht (T. II, 2597). Aber auch die Weltanschauung des Magus von Norden begegnete sich in vielem mit HEBBELS Gedanken. HAMANN sprach manches aus, dem HEBBEL gegen KANT zustimmen mußte, vor allem daß nicht das unterscheidende und zergliedernde Denken die Quelle der höchsten Erkenntnis sei, sondern Anschauung und Offenbarung. Auch fand der Dichter hier jene ihm so wichtige symbolistische Auffassung, durch die HAMANN als Vorläufer SCHELLINGS gelten kann. Beide Denker waren gleich durchdrungen von dem Werte des Glaubens für die Erkenntnis und von einer tiefen Abneigung gegen den Rationalismus der Aufklärungszeit. Dem Gedanken: „Durch den Baum der Erkenntnis werden wir der Früchte des Lebens beraubt...“ hatte HEBBEL schon lange, bevor er ihn im Briefwechsel HAMANNS mit JACOBI las, in ganz ähnlicher Weise Ausdruck gegeben (T. I, 1699). Endlich spielte der Widerspruch in HAMANNS Leben und Lehre eine gleich herrschende Rolle wie bei HEBBEL. Während aber der Magus in dem sog. principium coincidentiae oppositorum sein Lebenselement sah[60] und kaum versuchte den Widerspruch zu überwinden, war für

Hebbel der innere Widerstreit der Antrieb zur Entwickelung im Sinne Schellings und Hegels.

In viel innigerer Beziehung als zu den Problemen des Kritizismus stand Hebbel seinem geistigen Wesen nach zu den Systemen des Idealismus. Ihr großer Begründer, Plato, flößt ihm wahre Begeisterung ein. „Wollte der Himmel, die neuere Zeit erzeugte einmal wieder einen Philosophen wie Plato. Ich erstaune über den unendlichen Reichtum und die Tiefe dieses Geistes, der sich im bebeschränktesten Raum so klar und so ganz auszugeben weiß. Wie stehen unsere Barbaren, die eigentlich nicht sowohl Geist als Psychologie geben, hinter ihm zurück!" (T. II, 2450). Der künstlerische Geist von Platos Weltanschauung und ihr architektonischer Aufbau mußte Hebbels Bewunderung erwecken. In Plato fand er sein erträumtes Ideal, den Dichter-Philosophen, zum Teil verwirklicht. Die Lehre endlich, daß die wirklichen Dinge nur Abbilder der Ideen oder Urbilder seien, stimmte zu Hebbels Neigung, in den Dingen nur Symbole des wahren Seins zu erblicken. In Hamburg (1842) las er zum ersten Male etwas von Plato, und zwar den Phädros und das Gastmahl. Da sah er denn mit Befriedigung, daß Plato das Wesentlichste für den Dichter in der „Begeisterung und Wahnsinnigkeit", die von den Musen stammt, findet. Das Dämonische, das die Verbindung zwischen Göttern und Menschen bilden soll, hatte Hebbel selbst im tiefsten Innern seines Wesens erfahren. Wer den Geist seiner Weltanschauung erfaßt hat, kann sich leicht vorstellen, mit welch lebhafter Zustimmung der Dichter etwa folgende Stelle aus dem Gastmahl (in Asts Übersetzung) begrüßte: „Eros ist ein großer Dämon, denn alles Dämonische liegt zwischen dem Göttlichen und Sterblichen . . . . nur durch das Dämonische wird aller Verkehr und alle Unterredung der Götter mit den Menschen, im Wachen wie im Schlafen vermittelt."

Einen Schritt näher noch zu Hebbels innerstem Wesen bringt uns die Gedankenwelt Spinozas. Die Weltanschauung dieses Philosophen kannte der Dichter wohl nur aus der Schrift Jacobis „Über die Lehre des Spinoza in Briefen an Moses Mendelssohn". Auch nennt er seinen Namen nur selten. Dennoch liegt hier eine geistige Verwandtschaft vor, auf die gelegentlich schon hingewiesen wurde Beide Denker gehen von einer pantheistisch-mystischen Grundstimmung aus. Alles Geschehen ist notwendig, und Freiheit hat nur den Sinn der willigen Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Das ethische Handeln beruht bei Spinoza sowohl wie bei Hebbel wesentlich auf Erkennt-

Digitized by Google

nis, und Ziel der Entwickelung ist es, die Identität des eigenen Ich mit dem Sein Gottes zu erfassen, was Hebbel durch eine Art künstlerischer Anschauung, Spinoza durch erkennende Liebe, den sog. amor dei intellectualis, erreichen will. Die grundlegende Verschiedenheit zwischen beiden Männern aber besteht darin, daß der Philosoph von Anfang an sein Auge darauf richtet, ein streng methodisches und geschlossenes System aufzubauen, wobei die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen seinem Blicke ganz entschwindet; der Dichter dagegen denkt und sinnt nur darüber, das Individuelle aus dem Allgemeinen zu begreifen. Die Grundfrage Hebbels, nämlich die Bedeutung und das Wesen der Individualität, besteht für Spinoza gar nicht. Denn er sieht immer nur das Ewige, während Hebbel das Ewige nur im Endlichen erblickt. Wenn für Spinoza das Individuum wesentlich Beschränkung ist, so stimmt Hebbel ihm darin zu, findet aber in ihm das Unendliche in eigenartiger, wertvoller Weise ausgeprägt. Bei beiden Denkern sind rationalistische und mystische Richtungen vereinigt; bei Hebbel ist jedoch die mystische Stimmung herrschender als bei Spinoza. Den erhabenen Geist des Philosophen aber erkennen wir wieder in der Resignation, zu der sich Hebbels Gemütsleben späterhin durchkämpfte.

Das Verhältnis des Dichters zur zeitgenössischen Philosophie, insbesondere zu Schelling und Hegel[51], ist im Laufe dieser Darstellung wiederholt berührt worden. Hier bleibt nur übrig den Geist seiner Weltanschauung in Beziehung zu jenen Lehren zu setzen. Es hat sich gezeigt, daß Hebbel die Grundlagen seiner Überzeugungen unabhängig von Schelling erfaßte, daß er aber in manchen Einzelheiten von ihm und Hegel beeinflußt wurde, vielleicht mehr als er sich dessen bewußt war und es zugeben mochte. „Wie man mich und meine Sachen auch beurteilen mag: der ärgste Feind wird's nicht bestreiten, daß ich zu denjenigen Geistern gehöre, die sich aus sich selbst bestimmen. Soll ich mir dieses höchste Recht von der abstrakten Philosophie absprechen lassen, von derselben Philosophie, die es als Motto auf ihre eigene Fahne schreibt? Ich glaube, sie täte sehr wohl, bei dem dramatischen Dichter in die Schule zu gehen, um den ‚bedingenden Drang des Lebens' kennen zu lernen und in den Dualismus, auf den die Welt, bei jedem ihrer Schritte gestellt ist, einen Blick zu tun. Doch damit mag sie's verhalten, wie sie will; sie soll nur am andern respektieren, was sie für sich selbst in Anspruch nimmt" (An Ferd. Freiligrath 31. März 1863). Selbstüberschätzung und Hochmut, wie er sie der kirchlichen Religion vor-

wirft, findet er auch bei der absoluten Philosophie und ihren Vertretern. Von SCHELLING heißt es, er gebare sich wie der Geschäftsträger des Absoluten.

Von den Systemen SCHELLINGS lernte HEBBEL zunächst den Standpunkt der Naturphilosophie kennen, in der er manche verwandte Anschauungen antraf. In München trat ihm in den Vorlesungen SCHELLINGS theosophischer Standpunkt entgegen. Wir begreifen wohl, daß ihm hier ein restloses Verständnis versagt blieb. Jedoch erhielt er trotz manchem, was ihn abstieß, einen immerhin bedeutenden Eindruck. Nach dem Besuche einer Vorlesung SCHELLINGS schreibt er: „Heute Abend SCHELLING gehört. Leute der Art sind gewöhnlich Gewitter statt Lichter, er nicht“ (T. I, 465). — Gemeinsam mit SCHELLING war ihm die mystische Grundstimmung, der er allerdings nur in den tiefsten Gründen und Quellen seiner Weltanschauung einen Platz einräumte, während SCHELLING ihr oft die Zügel schießen ließ. Beide Denker stimmen ferner darin überein, daß sie als künstlerisch empfindende Naturen der Schönheit und ihrer Darstellung in der Kunst eine Weltstellung zuerkennen und in ihr ein notwendiges Glied im System der geistigen Welt sehen. Für beide auch ist die Kunst die höchste Offenbarung des Absoluten und geht daher beim einzelnen Menschen aus den dunkeln Gebieten des Unbewußten hervor, durch die er mit dem Absoluten zusammenhängt. Was bei SCHELLING intellektuelle Anschauung heißt, entspricht ungefähr der symbolischen Anschauung HEBBELS, durch die uns das wahre Sein der Dinge erscheint. Das Totalitätsdenken SCHELLINGS hat den Einheitsgedanken allerdings mit größerer Sicherheit erfaßt als es bei HEBBEL der Fall ist; denn bei diesem hatte der metaphysische Einheitstrieb gegen die harte Lebenserfahrung des Dualismus zu kämpfen. Trotzdem aber sträubt er sich dagegen, den Zwiespalt in die Gottheit zu verlegen: „Die SCHELLINGsche Idee, daß zu einer bestimmten Zeit aus Gott dem Vater Gott der Sohn hervortreten mußte, führt den Dualismus in die Gottheit selbst hinüber, zerspaltet die Fundamentalidee des menschlichen Geistes und macht Gott zur Wurzel der Weltentzweiung“ (T. I, 1546). Auch die Unterscheidung des universellen und partikularen Willens spielt hier wie dort eine große Rolle. Aber auch da finden wir bei HEBBEL ein sehr begreifliches Schwanken, während der Philosoph einfach zugunsten seines Systems entscheidet. Denkt HEBBEL an den Kreis des Empirischen, so neigt er dazu, das Böse als etwas Ursprüngliches anzusehen. Bei metaphysischen Erörterungen ist es ihm dagegen von abgeleiteter Bedeutung und nur

ein Ergebnis der Trennung. — Dadurch daß SCHELLING mehr die Einheit, HEBBEL im Hinblick auf die Wirklichkeit häufiger die Zerrissenheit betont, erscheint HEBBEL pessimistischer, SCHELLING optimistischer; beide aber haben sich in späterer Zeit mehr der entgegengesetzten Anschauung zugewandt: HEBBELS Pessimismus verliert das Bittere, SCHELLING sieht mehr die Disharmonie der Wirklichkeit.

Unklarer ist HEBBELS Verhältnis zu HEGEL: er fühlte sich von ihm zugleich angezogen und abgestoßen. Der ausgesprochen intellektualistisch-logische Charakter von HEGELS System widersprach der Geistesrichtung des Dichters. Die Sicherheit, mit der der Philosoph alle Fragen lösen zu können glaubte, erschien ihm fast oberflächlich. Trotzdem vermochte er sich dem Einflusse, den die überlegene Geisteskraft HEGELS ausübte, nicht zu entziehen. Von den Werken des Philosophen scheint er übrigens nur die Ästhetik einigermaßen bewältigt zu haben; er fand sie in allem Einzelnen geistreich, im ganzen aber trivial, „wenn auch nicht trivial im gewöhnlichen Sinne“. Die Phänomenologie und die Logik dagegen müssen ihm sehr große Schwierigkeiten bereitet haben[62].

Das, was von HEGELS Gedanken zunächst vielleicht am stärksten auf ihn wirkte, war die Vorstellung des beständigen Werdens und der durchgängigen Notwendigkeit, welche die Entwickelung des Universums beherrscht. Auch die Lehre von der treibenden Macht des Widerspruchs mußte in HEBBELS Geist lebhafte Zustimmung finden, sah er doch selbst als Endziel alles Geschehen die Überwindung des Dualismus an. — Beide, der Dichter sowohl wie der Philosoph erkennen in Natur, Geschichte und Kunst eine ewig werdende Offenbarung und Entfaltung des Absoluten. HEGELS Ansicht von der Entwickelung und dem Fortschritt in der Geschichte bestimmte wahrscheinlich HEBBEL, seine ursprünglichen pessimistischen Zweifel an dem Werte der Kultur zu mildern. Als Zweck der Kunst sehen beide eine tiefere Erkenntnis der Welt an. Daher will auch HEBBEL die dialektische Entwickelung, die alles Geschehen beherrscht, auf das Drama übertragen (T. II, 3947). Auch hier soll jede Erscheinung unmittelbar und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorrufen. Im „Trauerspiel in Sizilien“ und in der „Julia“ hat er dann leider unter dem übermächtigen Einfluß HEGELS, der ihm selbst aber wohl nicht voll bewußt war, versucht, Dramen in dialektischer Weise zu gestalten, indem er die Vorgänge statt aus dem Leben aus der Idee heraus entwickelt. Er hat damit seiner eigenen Lehre zuwider gehandelt denn vier Jahre, bevor er jene Werke schuf, sagte er von philoso-

phischen Dramen, es komme ganz darauf an, ob in ihnen die Metaphysik aus dem Leben, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen solle; im letzteren Falle entstehe ein Monstrum (W. XI, 9).

Bei der Verschiedenheit des geistigen Wesens beider konnte Hegel doch nicht mehr als eine Episode in Hebbels Entwickelungsgang sein. Während der Dichter in mancher Beziehung noch recht tief in Hegelschen Gedanken steckte, regte sich der Widerspruch gegen die Auffassung, die der Philosoph von der Bedeutung der Kunst vertrat. Gerade als Künstler fühlte er sich abgestoßen, ja in seiner Ehre gekränkt durch die Ansicht Hegels, daß die Kunst nicht höchstes Endziel der geistigen Entwickelung, sondern nur eine Vorstufe dazu sei. Die Behauptung, die Kunst habe ihre Aufgabe erfüllt, sie werde allmählich verschwinden und durch die Philosophie ersetzt werden, erschien ihm fast als eine persönliche Beleidigung. Er glaubte sich in seiner Existenz als Dichter bedroht. „Ich, in die persönliche Gesellschaft eines Poeten-Fressers wie Ruge geraten und mit Hegel aus der Welt herausbombardiert, suchte mir durch meine Vorrede, als ich mein kleines Tischler-Trauerspiel geschrieben hatte, irgendeinen aufgegebenen Winkel von dem Philosophen zu erschmeicheln, und man hat meinen Todesschweiß aufgefangen, um mich darin zu ersäufen“ (T. IV, 6273). Durch das berühmte Vorwort zu „Maria Magdalena“ hatte Hebbel nämlich die Poesie der Auffassung Hegels gegenüber retten wollen, war aber unversehens ganz in Hegelianische Gedankengänge geraten; und jenes „verhegelte“ Vorwort gab nun gerade Veranlassung, ihn zum Hegelianer zu stempeln, wogegen er sich häufig verwahrte. Da der Philosoph seinen Dichterstolz beleidigt hat, so findet er, daß durch den ganzen Hegel „ein Zug grandioser Ignobilität“ geht. Die dialektische Methode, die er doch in seiner Tragödie selbst anwendet, scheint ihm später in ihrer Begriffsgliederung alles lebende Dasein zu ertöten: „Hegel schlägt das Leben tot und sagt, er habe es abgetan“. Wenige Tage, nachdem der Dichter das „Trauerspiel in Sizilien“ begonnen hatte, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich kann Hegel schon seiner Stilfehler wegen nicht mehr lesen, wenn ich mich nicht umbringen will, obgleich diese Fehler freilich einen tieferen Grund haben, der den mißlichen Eindruck noch erhöht. Er trennt das Gewebe der Sprache wieder auf, verschlingt die Fäden anders als sie verschlungen waren und verwirrt die Zeichen, während er die Begriffe unterzuordnen scheint“ (T. III, 3674). Nach Kuh (Biogr. II, 421) hat dann um 1847 das Studium Kants alle Wertschätzung Hegels bei Hebbel ausgelöscht.

Die religiösen Erörterungen innerhalb der Hegelschen Schule haben Hebbel nicht beschäftigt. Da er schon früh die Überzeugung gewonnen hatte, die Tatsachen der Religion müßten einer verstandesmäßigen Kritik unterworfen und symbolisch gedeutet werden, so konnte ihn die Bibelkritik nichts wesentlich Neues lehren. Bruno Bauers radikale Ideen sind ihm unsympathisch: „Was kommt doch bei dem maßlosen Negieren heraus?“ Doch gefällt ihm die konsequente Richtung eines Bauer und Strauss unendlich viel besser als die zaghaft vermittelnde Stellung anderer Theologen, „die den Gottmenschen mit Tod und Teufel aufgeben und doch Christen zu sein behaupten“ (T. IV, 6189). Eine entschiedene Bekämpfung des Christentums fand Hebbel bei Feuerbach, dessen Geschichte der Philosophie er gelesen, während er nach eigener Angabe in dem „Wesen des Christentums“ nur geblättert hatte. Es ist schon hervorgehoben, daß einzelne Bemerkungen Hebbels über die Entstehung religiöser Begriffe mit den Erklärungen Feuerbachs genau übereinstimmen. Hebbel gesteht auch selbst zu, daß er sich in sehr vielem der Ansicht Feuerbachs anschließe. „Die Gründe, worauf der Glaube an Gott und Unsterblichkeit sich bis jetzt stützte, widerlegt er vollkommen.“ Aber Hebbel bleibt nicht bei der negativen Kritik stehen. Er sucht den naturalistischen Standpunkt zu überwinden und weist gerade Feuerbach gegenüber auf die tieferen mystischen Bezüge des Lebens hin. Feuerbachs Lehre erscheint eng im Vergleich mit der umfassenden Gedankenwelt Hebbels.

Übrigens hatte des Dichters Neigung, die Tiefen des Lebens zu ergründen, in München seltsame Anregung gefunden. Dort hatte nämlich neben Schelling auch Görres auf ihn gewirkt. Görres und Hebbel — man fühlt, welch eine Kluft zwischen diesen beiden Persönlichkeiten liegt. Und doch gab es im Grunde von Hebbels Wesen einen Zug, der mit der Art des christlichen Mystikers zusammenstimmte, nämlich den Drang, in das Dunkle, Geheimnisvolle und Rätselhafte hinabzutauchen und darin die Grundlagen für das bewußte Dasein zu finden. Beide stehen allerdings dem Mystischen in ganz verschiedener Weise gegenüber. Görres zerrt es gewaltsam ans Tageslicht. Hebbel dagegen versenkt sich mit bohrender Selbstanalyse in die Abgründe seines Ichs; in Augenblicken leidenschaftlicher Erregung erscheint ihm sein eigenes Leben unheimlich; vor dem Tiefsten darin schaudert er zurück wie vor etwas Unergründlichem, von dem man den Schleier lieber nicht entferne. Bei Görres breitet sich das Mystische phantastisch über das ganze Dasein aus;

Digitized by Google

bei Hebbel ist es nur dessen verborgene Wurzel. Er glaubt, in der Dichtkunst könne es benutzt werden, soweit es elementarisch sei. — In München berauschte sich der Jüngling an dem feurigen Vortrag Görres', und als er mehrere Jahre später dessen „Christliche Mystik" las, stand ihm das Gesicht des seltsamen Mannes noch lebhaft vor Augen. Er meinte, niemand könne das Buch verstehen, der den Verfasser nicht selbst mit Augen gesehen habe. „Sein Gesicht ist eine Wahlstatt erschlagener Gedanken; jede Idee, die seit der Revolution den Ozean deutschen Geistes mit ihrem Dreizack erschütterte, hat ihre Furche darin gezogen, und diese Furchen sind, als der Jakobiner in den Heiligen zurückkroch, alle stehen geblieben. Man hat ein Wirtshaus in eine Kapelle verwandelt, aber den [?] Schild abzunehmen vergessen; wer nicht weiß, daß drinnen gesungen und gebetet wird, der könnte hineintreten und Wein und Würfel fordern." Görres ist für Hebbel eine eigenartige Erscheinung, die nur mit Henrich Steffens verglichen werden könne. Dieser aus Norwegen stammende Naturphilosoph bekannte sich später nämlich zum strengsten Konfessionalismus der Altlutheraner. Er „hat als Protestant alle Görresschen Phasen durchgemacht, wenn auch zum Teil in anderen Sphären. Ohne Genie, aber mit einem furchtbaren Kombinationstalent ausgerüstet, das dem Besitzer immer für Genie gilt, stehen solche Individuen der Welt und der Geschichte wie einem Schachbrett gegenüber und spielen, da sie nicht schaffen können." Görres' „Christliche Mystik" betrachtet Hebbel nicht als wissenschaftliche Leistung, sondern als psychologische Tatsache, und zwar als eine Tatsache furchtbarer Art. „Ist es nicht entsetzlich, daß ein Universitätslehrer sich der Naturphilosophie mit ihrem ganzen inneren Reichtum des äußeren Formalismus nur deswegen bemächtigt, um durch ein halb verständiges, halb mysteriöses Räsonnement, durch ein quasipoetisches Motivieren den Defensor der Hexenprozesse zu machen? Dabei hat man fortwährend den Eindruck der Unehrlichkeit. Soviel Geist und Gesundheit in den Prämissen, kann sie sich mit soviel Abgeschmacktheit in den Konsequenzen vertragen? Man kommt über diese Frage nicht weg!" (T. III, 3711).

Hebbels Stellung zum Mystischen ergibt sich klar aus seiner metaphysischen Überzeugung. Der Mensch steht mit seinem Leben in der Mitte zwischen zwei mystischen Polen: auf der einen Seite das Reich des Unbewußten, aus dem sein Dasein emporsteigt, auf der andern das höhere geistige Leben, in das er hineinwächst, ohne doch sein Ziel, die Einheit alles Seienden, mit Verstandesschärfe er-

Digitized by Google

fassen zu können. Wenn so jede Metaphysik und überhaupt jede tiefere Lebensauffassung schließlich im Mystischen enden muß, so darf eine solche Überzeugung doch nicht dazu führen, das Dunkle, Verschwommene, Phantastische in den Kreis des bewußten Daseins zu tragen; auch den sog. Tatsachen aus dem Reiche des Übersinnlichen muß der Mensch mit nüchterner Besonnenheit und der ganzen Schärfe seines Verstandes entgegentreten. Gerade dieser Trieb, in die dunkleren Gebiete des Geistes mit dem klaren Lichte der Erkenntnis soweit wie möglich hineinzuleuchten, sondert Hebbel von der romantischen Schule. Mit Beziehung auf Swedenborg schreibt er: „Ich würde mich solchen Männern gegenüber nie auf Einzelheiten einlassen, denn hier ist der juristische Beweis nötig. Aber in ihrer Totalität würde ich sie um so schärfer anpacken und von Swedenborg, der mit Cäsar, Homer, Plato, Shakespeare, genug mit der ganzen Weltgeschichte umging, eine Gedankenlese dieser Geister fordern, statt kümmerlicher Erläuterungen bekannter Tatsachen in Nebendingen. Könnte er diese nicht liefern, mir also nicht durch ein Genie imponieren, das über jedes Einzelgenie seines intimen Umganges noch weit hinausginge, weil es ja eben die Ausstrahlung aller umfaßte, so würde ich ihn einen Phantasten oder Windbeutel nennen“ (T. III, 3780).

Erst in späterer Zeit seines Lebens (1857) lernte der Dichter Schopenhauers Philosophie kennen, empfing aber sofort den tiefsten Eindruck, so daß er noch in demselben Jahre Gelegenheit suchte, den Philosophen in Frankfurt persönlich kennen zu lernen. (Kuh, Biogr. II, 422.) Wenn Schopenhauer sagt: „Ich habe die Menschheit manches gelehrt, was sie nie vergessen darf, darum werden meine Schriften nicht untergehen,“ so gibt ihm Hebbel trotz anfänglichen Stutzens recht. Mit Schopenhauers Willenslehre stimmt er jedoch nur in beschränktem Maße überein. Er sieht im Willen zum Leben einen wesentlichen Bestandteil, ja die Grundlage einer großen Persönlichkeit, das schöpferische Prinzip des Individuums, aber er will jenen Begriff nicht zu der metaphysisch-kosmischen Bedeutung erweitern, die er bei Schopenhauer annimmt. Dennoch begrüßte er diese philosophische Lehre mit Freuden, zumal er in ihr eine Stütze erblickte für seine eigene Überzeugung, daß das Wesentlichste für die Entwickelung des Menschen nicht in äußeren Einwirkungen, sondern im individuellen Kern der Persönlichkeit liege. „Seit die Schopenhauersche Philosophie etwas mehr in den Vordergrund tritt, kommt die Weisheit des dramatischen Dichters wieder zu Ehren, die

das Ursprüngliche, Angeborene, ein für allemal mit dem Individuum selbst Gegebene zu allen Zeiten für die Hauptsache hielt und die Wunder des Pfropfens und Okulierens nicht kannte" (W. XII, 317). Wenn HEBBEL einmal schreibt, er finde SCHOPENHAUER „im ganzen verrückt wie die meisten seiner Kollegen, im einzelnen aber höchst genial", so handelt es sich bei diesen genialen Einzelheiten wohl vorzugsweise um das tiefe Verständnis SCHOPENHAUERS für die Kunst. Denn nichts war bei der Beurteilung eines Philosophen für HEBBEL maßgebender als dessen Stellung zu künstlerischen Fragen. Bei SCHOPENHAUER begegnete HEBBEL auch seiner Lieblingsansicht, daß der Zustand dichterischen Schaffens dem Traumleben verwandt sei. Desgleichen fand er ausgesprochen, daß dem Individuum der Gattung gegenüber nur eine untergeordnete Bedeutung zukomme: SCHOPENHAUER sagt, „daß das Leben des Individuums im Grunde nur ein von der Gattung erborgtes" sei. Dagegen ging ihm der Philosoph in der Anwendung seiner Willenslehre auf die Geschlechtsliebe viel zu weit. Die Ansicht, daß die Geschlechtsliebe auf dem Triebe beruhe, ein ganz bestimmtes Individuum zu erzeugen, um so für die Zusammensetzung der nächsten Generation zu sorgen, fand HEBBEL unhaltbar: „Denn die Produkte der leidenschaftlichen Ehen gleichen denen der konventionellen auf ein Haar, und sie müßten sich, wenn er recht hätte, von diesen doch wenigstens so unterscheiden, wie GOETHE sich von seinem Schuster unterschied oder Napoleon von seinem Rustan" (T. IV, 6140). Hier widersetzte sich HEBBELS Wirklichkeitserfahrung dem mehr konstruierenden Gedankengange des Philosophen.

Sehr nahe scheinen sich beide Denker durch die pessimistische Grundstimmung ihrer Weltanschauung zu stehen. Näherer Betrachtung zeigt sich indes ein durchgreifender Unterschied. Während der Pessimismus von SCHOPENHAUER zum System erhoben wird, bildet er in HEBBELS Ansicht vom Leben nur ein Element, das zudem in späteren Jahren mehr und mehr zurücktritt. HEBBEL hat die Anwandlungen von Weltverachtung, denen er in seiner Entwickelungszeit häufig nachgegeben hatte, später ganz überwunden. Auch paßt von vornherein die pessimistische Moral nicht zu seinem sittlichen Lebensgefühl. Das Mitleid, das für SCHOPENHAUER die Grundlage aller ethischen Gesinnung ist, behandelt er geringschätzend als die wohlfeilste aller Tugenden. Die Überzeugung, daß in der Welt meist das Disharmonische und Widerspruchsvolle herrscht, führt HEBBEL zu einer milden Ergebung in die unabwendbare Notwendigkeit; aber an

dem Glauben, daß die Welt als Ganzes ihren ideellen Gehalt unverlierbar in sich trage, vermag er sich immer wieder aufzurichten. Eine solche Anschauung liegt weit ab von der trüben Hoffnungslosigkeit, mit der sich der Philosoph des Pessimismus von der schlechtesten aller Welten abwendet. So unterscheidet sich auch das Aufgehen im All, wie Hebbel es faßt, wesentlich von der buddhistischen Auflösung und dem Eingehen in das Nirwana, das Schopenhauer als Endziel seiner Moral verkündet. Wenn nach Schopenhauer der Mensch, um zur wahren Sittlichkeit zu gelangen, jeden Willen in sich ertöten muß, so verlangt Hebbel unbedingte Unterwerfung unter den als notwendig erkannten Weltwillen, ein auf Welterkenntnis beruhendes Einleben in den notwendigen Gang der Welt. Dort also Ertötung des Willens, Flucht vor der Welt — hier Anteilnahme am Weltwillen.

---

4. Kunst.

Religiöser Glaube und philosophisches Denken sind die Schwingen, durch die der menschliche Geist sich über das rein naturhafte Leben in eine höhere Sphäre des Daseins zu erheben sucht. Beide aber nehmen nach Hebbel einen zu hohen Flug und gelangen nicht zu ihrem Ziel. Die Religion beruht wesentlich auf Phantasietätigkeit; sie glaubt sich des Ewigen durch anthropomorphistische Vorstellungen bemächtigen zu können, geht aber nach Hebbels Ansicht zu weit, wenn sie Gott jenseits der Welt denkt. Durch solche Vorstellungen erhält der in der Erscheinungswelt herrschende Dualismus gewissermaßen seine höhere Bekräftigung. Einem ähnlichen Dualismus fällt die Philosophie zum Opfer, wenn sie Ideen sucht, die hinter der Außenseite der Dinge ein besonderes Dasein haben; denn der verstandesmäßigen Reflexion ist es noch nicht gelungen, die Wirklichkeit auf die Ideen zurückzuführen. — Beide, Religion wie Philosophie, haben also ihrer Aufgabe nicht genügt. Sie besitzen ihre unzweifelhafte Bedeutung als Offenbarungen des Weltgeistes; aber sie sind doch nur Vorstufen für dessen höchstes Erzeugnis, die Kunst.

Bekanntlich nimmt in Hegels System die Kunst als Form der Anschauung die unterste Stufe in der Entwickelung des absoluten Geistes ein. Ihr schließt sich die Religion als Form des Gefühls und der Vorstellung an, während die Philosophie als Betätigung des

Denkens die Krönung des Ganzen bildet. Jeder schaut eben die Welt mit seinen Augen: dem Philosophen erschien die begriffliche Erfassung der Welt als unmittelbarste und tiefste Einsicht in ihr Wesen; der Künstler dagegen erwartet von der künstlerischen Betrachtung den klarsten Einblick in die Rätsel des Daseins. „Zu mir hat Leben und Welt nur durch die Kunst ein Organ“, schreibt der junge HEBBEL in München (T. I, 417). Sie ersetzt ihm die Philosophie, und gemäß seiner starken Subjektivität gelangt er zu der Überzeugung, daß die Kunst allein das Ziel erreiche, dem die Philosophie mit ihren Mitteln vergeblich zustrebe. Kunst ist „realisierte Philosophie“ (W. XI, 56). Man begreift, zu welch hoher und eigenartiger Auffassung eine solche Ansicht den Begriff und die Aufgabe der Kunst emporheben muß. Weit davon entfernt bloß ein träumerisches Fortspinnen der Erscheinungswelt zu sein, erhält sie vielmehr eine metaphysische Bedeutung.

Zunächst beschäftigt uns hier die Frage, wie denn das Verhältnis von Philosophie und Kunst in HEBBELS Sinne zu denken sei. Beide haben denselben Gehalt, dasselbe Ziel: das Unendliche, Absolute im Endlichen zu erfassen. Die Philosophie beruht auf dem Denken. Dieses bemächtigt sich des Allgemeinen im Begriff, der gewissermaßen ein „bewußtes Gefäß“ für den unendlichen Inhalt ist und diesen daher beschränkt. Das philosophische System, das sich aus solchen Begriffen zusammensetzt, engt also das Unendliche ein, ist demnach einseitig und fordert zum Widerspruch heraus; daher der beständige Wechsel der Systeme. Die Kunst hat mit dem Denken nichts zu tun; sie will darstellen; und zwar stellt sie im Einzelnen, Beschränkten das Allgemeine, Unbeschränkte dar. Deshalb ist jedes vollendete Kunstwerk ein abgeschlossenes Ganze, gibt frei von Einseitigkeit ein abgerundetes Bild der Welt. Die Wissenschaft kann irren, die wahre Kunst nicht. (T. II, 2560).

„Ein System verschlingt das andre, doch neben dem Shakespeare,
Jung und frisch wie der Mai, wandelt noch immer Homer.“

Welchen Sinn hat nun aber die Forderung, die Kunst solle das Absolute zur Darstellung bringen, das doch als solches nie und nimmer in das endliche Kunstwerk eingehen kann? Hierbei müssen wir an einen Grundgedanken der HEBBELschen Weltanschauung erinnern, nämlich an die Notwendigkeit alles Geschehens. Nach HEBBEL geht jede geistige Entwickelung darauf aus, das Einzelne auf das Allgemeine, das Zufällige auf das Notwendige zurückzuführen. Wie schon erwähnt, sucht die Philosophie durch Verstandestätigkeit den

abstrakten Begriff oder die Idee des Notwendigen, Ewigen, Einen zu erfassen. Sie sucht gewissermaßen hinter die Erscheinungswelt zu gelangen. Dadurch aber lösen ihre Begriffe das Besondere in unendlicher Ausbreitung ins Allgemeine auf und verflüchtigen das Individuelle (W. XI, 69 f.). Die Kunst dagegen will die Idee, d. h. die Notwendigkeit in der Erscheinungswelt selbst verkörpern; sie sucht die Idee nicht hinter dem endlichen Geschehen, sondern in ihm: in unermeßlicher Vertiefung deckt sie im Besonderen das Allgemeine auf. Indes würde man das Wesen der Kunst völlig mißverstehen, wenn man glaubte, die Idee selbst wäre die Hauptsache im Kunstwerk, und die äußeren oder inneren Vorgänge dienten nur dem Zwecke, sie zu verdeutlichen. „Wenn es wirklich in der Kunst nur auf eine gehaltreiche Idee und auf ihren lebhaften Ausdruck durch ein illuminierendes Bild ankommt, nicht auf ihre Verkörperung, woher nimmt denn z. B. die griechische Tragödie ihre Würde und ihre Bedeutung? Die Idee, welche ihr zugrunde liegt, ist von den Philosophen würdig genug ausgesprochen und bis an ihre äußersten Grenzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz zerlegt worden; warum hält man sich denn nicht an den reinen Kern, sondern beißt lieber auf die Schalen, worin Äschylus, Sophokles und Euripides ihn verhüllt haben?“ (T. I, 1024). Eben nur deswegen, weil inneres lebendiges Anschauen und Miterleben tiefer in unser geistiges Sein dringt als bloße Reflektion und zergliederndes Denken. „Der gemeine Stoff muß sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten“ (T. I, 1232). Im echten Kunstwerk erleben wir das wahre Wesen alles Seins und Geschehens; wir ahnen mit innerem Schauer in dem Endlichen, Zufälligen das Walten einer Notwendigkeit und Ewigkeit, vor der das Einzelne dahinschwindet. Die Philosophie hat sich vergeblich bemüht, das Zufällige auf das Notwendige zurückzuführen; sie ist im Dualismus zwischen realer Erscheinung und idealem Wesen stecken geblieben. In der Kunst wird er überwunden. Denn hier erscheint das Einzelne nur als Verkörperung eines Allgemeinen. Das Zufällige erhält seinen wahren Sinn erst als Ausfluß der Notwendigkeit. Das einzelne Geschehen im Kunstwerk deutet daher immer auf einen ideellen Gehalt hin, mit dem es zur Einheit verschmilzt. Es ist demnach Symbol. Diese Einheit vom Allgemein-Ideellen und Einzeln-Realen, die sich im Symbol verwirklicht, ist für Hebbel das eigentliche Wesen der Kunst.

Als Vorstufe der künstlerischen Auffassung läßt sich der Humor bezeichnen. Er beruht nach Hebbel auf der Anerkennung des in

der Welt herrschenden Dualismus. Dem wahren, auf wirklicher Bildung gegründeten Humor imponiert nichts Einzelnes ungebührlich; sondern er ist von der Überzeugung durchdrungen, daß zum Positiven immer das Negative gehört, daß jede Kraft ihren Widerstand findet, daß nichts unbedingt gut, nichts unbedingt schlecht ist. Hebbel nennt daher den Humor „empfundenen Dualismus (W. X, 417) und „Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespaltes“ (W. XII, 240). An anderer Stelle heißt es: „Humor ist Zweiheit, die sich selbst empfindet“ (T. I, 1566). und sogar: „Humor ist Erkenntnis der Anomalien“ (T. I, 118). Der Genuß, den der Humor verursacht, beruht darauf, daß er das Allgemeinste und das Besonderste, das Unbedingteste und das Zufälligste wundersam miteinander verquickt (T. I, 593). Durch solche Stimmung lebt sich der Geist gewissermaßen in das Wesen der Erscheinungswelt, den Dualismus, ein und macht sich mit den Widersprüchen des Lebens vertraut. Daher kann Hebbel sagen: „Der Humor ist die einzige absolute Geburt des Lebens“ (T. I, 329). — Diese Fassung des Humors, die der früheren Zeit (1835, 1836) entstammt, spiegelt so recht das Herbe in Hebbels Weltanschauung wieder. Zunächst wird der Humor vorwiegend intellektualistisch gedeutet; er ist die Erkenntnis der Widersprüche, deren seltsame Verquickung zwar Überraschung, Erstaunen, ja Verzweiflung bereitet, aber nicht als wirkliche Erhebung des Geistes empfunden wird. Denn ausdrücklich betont Hebbel, daß jener Dualismus den „übersichtlichen Höhepunkt“ ausschließe (W. XII, 215). Sehr bezeichnend ist es, daß der Dichter von „wahnsinnigem“ Humor (mit Bezug auf seine Novelle „Matteo“) und von dem „wunderbar-herrlichen Humor der Nemesis“ (im Plan zu einer Novelle W. VIII, 363) spricht. Das ist jene besondere Abart des Humors, wie wir sie aus Shakespeares „Richard III.“ und von Mephistopheles kennen. Was Hebbel unter Wirkung des Humors versteht, berührt sich nahe mit dem Gefühl des Tragikomischen. Von seinem Standpunkte wendet er sich daher mit Recht gegen Lazarus, der in seinem „Leben der Seele“ eine selbständige Weltanschauung auf den Humor gründen wollte. Geht Lazarus hier wohl zu weit, so hat Hebbel den Begriff des Humors jedenfalls zu eng und einseitig gefaßt; denn ihm fehlt gerade das Wesentlichste, das Lösende und Befreiende. Nicht die Anerkennung des Widerspruchs ist beim Humor das Wichtigste, sondern seine Überwindung. Wahrer Humor ist die glückliche Gemütsstimmung, die wie ein goldener Schimmer den Licht- und Schattenseiten des Lebens ihre scharfen Kontraste nimmt und auf der festen Überzeugung

Digitized by Google

ruht, daß die vorhandenen Gegensätze letzthin nicht unaufheblich sein können. Übrigens kennt Hebbel auch diesen gesunden Humor; besonders seine Briefe aus späterer Zeit zeigen uns genug Beispiele davon.

In welcher Beziehung nach Hebbels Ansicht das Gefühl des Komischen zum Humor steht, läßt sich schwer sagen, da entscheidende Äußerungen fehlen. Jedenfalls sind beide Gefühle nahe miteinander verwandt. Denn der eigentliche Stoff des Komischen ist ebenfalls das Einzelne, Individuelle (T. II, 2393). „Individuen sind als solche schon komisch." („Die moderne Komödie", W. VI, 358). Es bedarf daher, um eine komische Wirkung zu erzielen, nicht der Verzerrung, die nur das Gefühl des Lächerlichen hervorrufen würde. Der komische Charakter ist nach Hebbel nicht in sich widerspruchsvoll; er ist wahr und beruht auf seiner eigenen bestimmten Natur und Gesetzmäßigkeit; aber er gründet sich nicht auf die allgemeine Natur, ist nicht allgemein gültig. Hebbel erläutert seine Ansicht am Beispiele Falstaffs. „Falstaff setzt die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernste durch, weil er sie für die allein richtige und sich, den Träger derselben, für den eigentlichen Kopf der Menschheit hält. Er würde sich selbst Gott gegenüber behaupten, und wenn dieser ihn in die Hölle verwiese, ausrufen: der Gewalt muß ich weichen, aber recht habe ich doch, und wunderbar ist's nur, daß eine Welt, die eine so bornierte Spitze hat, mich hervorbringen konnte!" (T. III, 4814). Falstaffs Individualität ist demnach eine Welt für sich, mit besonderen Gesetzen, die mit den allgemein gültigen nichts zu tun haben. Nun steht, wie wir uns erinnern, nach Hebbels Ansicht jede Individualität im Widerspruch mit der Idee der Einheit der Welt. Der komische Charakter treibt aber diese individuelle Eigenart auf die Spitze, leugnet geradezu das Allgemeingültige. „Das Komische ist die beständige Negation der Natur" (T. I, 99). Daher beruht das Wesen des komischen Charakters im tiefsten Sinne Hebbels auf dem Bewußtsein, daß ein in sich widerspruchsloser, d. h. konsequenter Charakter in höherer Beziehung den stärksten Widerspruch zur Idee des Allgemeingültigen bildet. Man bemerkt, daß durch diese Definition das Komische in seltsame Nähe zum moralisch Schlechten gebracht wird, worauf übrigens schon das Beispiel Falstaffs hindeutet. Beide fallen aus dem Kreise des Allgemeingültigen heraus. Der Unterschied ist der, daß das Böse in sich selbst widerspruchsvoll ist und den Keim der eigenen Vernichtung in sich trägt, während das Komische wenigstens den An-

Digitized by Google

schein innerer Konsequenz erweckt und daher harmlos wirkt. Auf der Grenzscheide zwischen beiden Gebieten steht bekanntlich Mephisto.

Insofern nun das Hauptinteresse der Komödie auf den Individuen ruht, bleibt sie wesentlich im Bereiche des Dualismus, ja zeigt ihn als herrschendes Weltgesetz erst recht deutlich. Von einer Lösung des Gegensatzes ist hier nicht die Rede. Die Individuen prallen aufeinander, stoßen und drängen sich; aber das Schicksal spielt nicht mit ihnen; eher könnte man sagen, sie spielten selbst für einander das Schicksal[35].

Wenn der Humor im Dualismus der Erscheinungswelt stecken bleibt und daher nur als „negative" Kunst (W. X, 417) bezeichnet werden kann, so schreitet erst die „positive" Kunst zur Idee, zur Lösung der Widersprüche fort. Um ihr Wesen zu begreifen, müssen wir vom künstlerischen Schaffen ausgehen. — Wenn die Kunst uns das Wesen der Welt tiefer und eindringlicher offenbart als Verstand und Denken, so müssen ihre Wurzeln auch tiefer in den Urgrund alles Seins hinabreichen. „Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind" (T. IV, 6033). Sie ist schöpferisch-gestaltende Kraft und beruht in ihrem wesentlichsten Teil auf dem Unbewußten, d. h. demjenigen Gebiete des Geistes, durch das der Mensch mit dem Weltgeiste zusammenhängt. Künstlerisches Schaffen ist daher dem Träumen verwandt; es ist ein „Mittelding zwischen Träumen und Nachtwandeln". „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisternden Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewußtseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt" (T. II, 2023)[36]. Nur ein Mondenstrahl des Bewußtseins also, nicht etwa das blendende, scharf beleuchtende Sonnenlicht! Das Bewußtsein hat ja nach Hebbel an allem wirklich Großen keinen Anteil. So hat der erzeugende Akt des Künstlers etwas Unwillkürliches, Notwendiges an sich. Die künstlerische Idee erscheint mit der Sicherheit und Unabänderlichkeit eines Naturerzeugnisses. „Der wahre Dichter ist indifferent wie die Natur, eben weil er Natur ist" (T. III, 3114), und „Große Talente sind große Naturerscheinungen wie alle anderen. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen" (T. IV, 5997). Die Kunst steigt gewissermaßen aus den Tiefen des Weltgeistes als dessen Offenbarung hervor. Das Traumleben, das der Künstler als Schaffender führt, ist nur die Vermittelung für solche tiefste Offenbarung.

Damit ist aber eine ganz eigenartige und hervorragende Stellung

des Künstlers bzw. des Genies gegeben. Das geheimnisvollste Leben der Welt, das sich dem Bewußtsein des gewöhnlichen Menschen verschließt, durchströmt seinen Geist. Er steht der Natur näher als die andern und vermag zu empfinden und auszusprechen, was in vielen verborgen ruht. „Alles Dichten ist Offenbarung, in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgendein Tiefstes, was eine Existenz oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht (T. I, 645). „In den Dichtern träumt die Menschheit“ (T. III, 3539). Sie sollen „in sich die Menschheit in ihrer Gesamtkraft und ihrem Gesamtwillen repräsentieren“ (T. I, 748) und können, insofern sie diese Aufgabe erfüllen, als „Fühlfäden ihrer Zeit“ (T. I, 1233) bezeichnet werden.

Obschon nun der Künstler die Gedanken und Gefühle seiner Mitmenschen ausspricht, so braucht er doch nur seinen eigenen Lebensprozeß darzustellen; „denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht“ (W. XI, 9). Derselben Ansicht war Goethe, und auch Schelling hat das Wesen des Künstlers in ganz ähnlicher Weise dargestellt. Das Genie spricht unwillkürlich die Gedanken der Welt aus, wenn es sein eigenes Innere offenbart. Seine Individualität ist allumfassend und doch zugleich von scharf ausgeprägter Eigenart. Es sieht die Dinge in ganz besonderer Weise und erscheint als durchaus neu; dennoch findet jeder im großen Kunstwerke seine eigenen Ideen und Gefühle wieder Natürlich besitzt das Genie auch ein starkes Empfinden für das Disharmonische, für den Dualismus der Welt. In seiner Seele kämpfen die Widersprüche des Lebens oft einen furchtbaren Kampf. Das ethische Leben, das im Durchschnittsmenschen bald zu einem oberflächlichen Gleichgewicht kommt, entwickelt sich in ihm mit all seinen Gegensätzen und führt zu einer inneren Zerrissenheit, aus der sich die Harmonie erst allmählich, dann aber zu um so herrlicherem Wohlklange entfaltet. Der große Künstler ist zunächst oder wenigstens zeitweise eine „gebrochene Natur“ und gewinnt erst durch seine Selbstoffenbarung in der Kunst nach und nach „Form“, d. h. Ausgleich der Gegensätze. Hebbel drückt das einmal in krasser

Digitized by Google

Weise so aus: „Daß SHAKESPEARE Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte“ (T. II, 3174). In dem schon früher erwähnten Jugendgedicht „Der Proteus“ hatte HEBBEL dargestellt, wie der Dichter sich in alle Wesen der Natur hineinversetzen kann, wie er selbst mit den sog. leblosen Dingen zu leben und fühlen vermag. Alles in der Natur ist in steife, starre Formen gehüllt; der Proteus, d. h. das Genie ist nicht an sie gebunden.

„Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell.“

Die Gedanken des Jünglings nimmt der reife Dichter wieder auf, wenn er in dem bedeutsamen Briefe an den Pfarrer LUCK mit Erinnerung an jenes Jugendwerk schreibt, der Dichter sei „einfach der Proteus, der den Honig aller Daseinsformen einsaugt, der aber in keiner für immer eingefangen wird“ (T. IV, 5841).

Aber HEBBEL geht noch weiter. Das Genie ist nicht nur Repräsentant seiner Zeit und der Welt, in der es lebt; aus ihm spricht der Weltgeist selbst. „Glücklich ist nur derjenige, in dem die Natur gewissermaßen unmittelbar und ohne sich durch individuelle Schranken gehemmt zu sehen wirkt, wie in GOETHE und SHAKESPEARE“ (T. I, 1115). Hier ist unter Natur wohl das ideelle Wesen der Welt zu verstehen. Es „führt den Künstler, er sei nun Musiker, Maler oder Dichter, jeder Weg zu Ideen, d. h. zur Anschauung der Urbilder, die allem Zeitlichen zugrunde liegen, und das bringt eine solche Fülle innerer Befriedigung mit sich, daß es in bezug auf ihn selbst gleichgültig ist, ob er von diesen Urbildern einen farbigen Abdruck zu geben vermag, der die Welt fortreißt, oder ob seine nach außen gerichtete Leistung einem Regenbogen gleicht, der nicht recht sichtbar wird“ (T. IV, 5387). Aus dieser Stelle ersieht man auch, daß der Künstler im tiefsten Sinne des Wortes nicht nur der ausübende ist, sondern jeder künstlerisch anschauende und empfindende Mensch. HEBBEL hatte im gleichen Zusammenhange andere Berufe dem des Künstlers gegenübergestellt und gesagt: „Man frage sich z. B., ob der Jurist oder der Mediziner, um nicht noch tiefer hinabzusteigen, von allem, was er ein ganzes Menschenleben hindurch lernt oder treibt, für die höhere Existenz, die wir alle vertrauend erwarten, in und nach dem Tode auch nur das Geringste noch brauchen kann“ [55]. Gewiß liegt in diesen Worten ein großer Künstlerstolz; aber HEBBELS Geringschätzung trifft doch nur den Juristen und Mediziner als reinen Be-

Digitized by Google

rufsmenschen, und nach seiner Auffassung kann jeder Mensch wahrhaft künstlerisch empfinden und sich so über die engen Grenzen seiner Berufstätigkeit erheben oder sie selbst adeln. Allerdings muß zugegeben werden, daß die ethische Bedeutung der rein praktischen Arbeit von Hebbel nicht hinreichend gewürdigt wird.

Aus dem vorigen ergibt sich, daß das Genie für Hebbel eine kosmisch-metaphysische Bedeutung und Aufgabe hat. Es ist „Bewußtsein der Welt", „Repräsentant der Weltseele", und durch den großen Künstler „allein zieht Gott einen Zins von der Schöpfung, denn nur dieser gibt sie ihm schöner zurück" (T. II, 2024). So erreicht denn die Stufenfolge aller Wesen nicht im Menschen schlechthin sondern erst im Genie ihre Spitze. Die ganze Entwickelung der Welt scheint darauf abzuzielen, als Höchstes das Genie zu erzeugen, um in ihm endlich zu voller Selbsterkenntnis der Welt zu gelangen. Das Genie wurzelt zwar im unbewußt träumerischen Naturleben, es ragt aber empor in die Sphäre höchster Bewußtheit und umfaßt so in seinem eigenen Leben alle Stufen des Seins, ist Proteus im höchsten Sinne. „Auf ein ewiges Ab- und Widerspiegeln läuft alles Leben hinaus. Gott spiegelt sich in der Welt, die Welt im Menschen, der Mensch in der Kunst" (T. III, 4024).

Da alle hohe Kunst symbolisch ist, so ist ihr Ausdrucksmittel nicht die rohe Vorstellung, die „noch nicht einmal zum Gedanken gesteigerte sinnliche Hieroglyphe" — die nur zu einem „leeren, wurzellosen Spielen mit Bildern und Gleichnissen" führen würde — ebensowenig aber auch der rein intellektuelle Gedanke, der Begriff. Der eigentliche künstlerische Gehalt entsteht erst durch die Einheit beider: die einzelne anschauliche Vorstellung muß in sich die Allgemeingültigkeit des Begriffes aufnehmen, natürlich nicht in der abstrakten Form des Begriffes, was für die einzelne Vorstellung nicht möglich wäre, sondern in der Weise, daß sie hindeutet auf einen tieferen Gehalt, dessen Symbol sie ist. Die wirkliche künstlerische Vorstellung ist daher die Einheit und höhere Synthese des Besonderen und Allgemeinen. Der Widerstreit zwischen diesen beiden Gegensätzen ist in ihr überwunden. Das Grundproblem der Hebbelschen Weltanschauung, der Dualismus zwischen Einzelwesen und Universum bestimmt also auch seine Ansicht von der ästhetischen Anschauung. „Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung." Diesen Satz erklärt Hebbel für das „erste und einzige Kunstgesetz" (T. I, 126 und 136). Die Rose z. B. ist für die sinnliche Vorstellung

Digitized by Google

ein bestimmtes einzelnes Ding mit gewissen wahrnehmbaren Eigenschaften, für das Denken ein allgemeiner Gattungsbegriff; für die ästhetische oder dichterische Anschauung aber bedeutet sie die sinnliche Verkörperung einer Idee, etwa der Naturkraft, der Schönheit oder auch eines ethischen Wertes durch diese bestimmte äußere Erscheinung und weiterhin ein Symbol der Naturkraft, der Schönheit oder des ethischen Wertes überhaupt. Wenn wir uns Hebbels Weltanschauung vergegenwärtigen, so werden wir die enge Beziehung erkennen, die diese Kunstanschauung mit seinen übrigen Ansichten verbindet. Zu Anfang hat der Mensch sowohl in ontogenetischer wie in phylogenetischer Hinsicht jene „traumhafte" Einheit des Vorstellens, wo die äußere Erscheinung des Dings noch nicht von dem inneren ethisch-ästhetischen Gehalt getrennt wird. Denn nicht bloß hineinverlegt wird solcher seelische Gehalt in Dinge, die ihn an sich nicht schon hätten; sondern auf die naive Anschauung wirken die Dinge gar nicht anders. Insofern sind die Menschen auf den frühesten Stufen der Entwickelung naive Dichter; und die wilde Poesie des Aberglaubens, die aus dieser „Beseelung" der Natur entstand, war nur der Auswuchs einer an sich notwendigen, weil mit dem Seelenleben gegebenen poetischen Anschauungsweise. Ihr unmittelbarstes Erzeugnis aber war die Sprache; denn sie ist „sinnliche Erscheinung des Geistes", und das Wort stellt schon jene Einheit von Allgemein-Geistigem und Besonder-Sinnlichem dar, die von der dichterischen Anschauung verlangt wird; das Wort ist Metapher, Symbol, ursprünglichste Dichtung. Aber gerade durch die an die Sprache geknüpfte geistige Entwickelung trennte sich der Mensch von der Natur, stellte sich ihr bewußt gegenüber und riß damit die Dinge in eine äußere Erscheinung und eine hinter ihr liegende Idee auseinander. Dies war für ihn notwendig, um zum Bewußtsein seiner selbst und der Welt zu gelangen. Das Ziel aber ist die Wiedervereinigung des Getrennten, nun jedoch nicht mehr in der Form unbewußt-traumhaften Erlebens, sondern in der Form höchsten anschaulichen Bewußtseins, und eben diese letzte Form gibt uns das vollendete Kunstwerk. In dem innerlichen Erleben des Kunstwerks ist endlich auch jener Punkt der Erkenntnis erreicht, in dem sich „Glauben und Wissen neutralisieren" (T. I, 1842) und so schließlich auch die Frage nach der Wahrheit, wie wir sie zu Anfang unserer Untersuchung aufgestellt haben, der Lösung nahe gebracht.

Für die Einheit des Gegensätzlichen, wie sie in der Kunst zum Ausdruck kommt, wendet Hebbel eine besondere Bezeichnung an:

Digitized by Google

er nennt sie innere Form. Ein Wesen oder Geschehen hat innere Form, wenn in ihm Allgemeines und Besonderes, Ewiges und Endliches, Notwendiges und Zufälliges in harmonischer Weise vereint ist. So soll es das Streben des einzelnen Menschen sein, „Form" zu gewinnen. Wir erinnern uns des Ausspruchs: „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen." Der Mensch in seinem eigenen Wesen also erreicht es nicht — wenigstens nicht während seines Lebens. „Die höchste Form ist der Tod, denn eben indem sie die Elemente zur Gestalt kristallisiert[56], hebt sie das Durcheinanderfluten, worin das Leben besteht, auf" (T. II, 2846). Die Geschichte erlangt hin und wieder Form. Die Kunst aber hat bewußt danach zu streben, uns das Geschehen nur in der inneren Form wiederzugeben. Hebbels Ansicht ergibt sich noch deutlicher aus folgenden Tagebuchstellen, die seinen Gedanken auf verschiedene Weise umschreiben. „Das Wesen der Form liegt in dem harmonischen Verhältnis des ausgesprochenen Individuellen zu dem vorausgesetzten Allgemeinen" (T. I, 1761). „Die Form ist der höchste Inhalt" (T. I, 1625) — denn sie bezeichnet selbst schon eine inhaltliche Bestimmtheit, ein inneres Gleichgewicht im Sein oder Geschehen. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit" (T. I, 1395). „Es gibt keinen Punkt auf der Erde, der nicht zugleich in den Himmel hinauf und in den Abgrund hinunterführte. Die diametrale Linie nun, die beide Perspektiven verknüpft, ist die Form" (T. II, 2587). Oder: „Form ist [für die Dramatik] der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren" (T. II, 1953).

So können wir denn in Hebbels Sinne das Gewinnen innerer Form als Ziel des Lebens sowohl wie der Kunst bezeichnen; denn beider Ziele fallen auf den Höhen der Weltbetrachtung zusammen.

Man erkennt leicht, daß der Begriff der Form mit dem der Schönheit verwandt ist. Hebbel wendet dieses Wort auffallend selten an, offenbar, weil die von ihm erstrebte „Schönheit" sehr wenig mit dem landläufigen Sinne des Wortes zu tun hat. Er sagt, im Gegensatz zu Goethe, der die Schönheit vor der Dissonanz gebracht habe, sei es sein Bestreben gewesen, die Dissonanz in die Schönheit aufzunehmen. „Das Schöne ist die Ausgleichung zwischen Inhalt und Form, nicht der Sieg, sondern der Waffenstillstand. Die Schönheit setzt Freiheit voraus, so sehr, daß, wenn uns bei einer Blume einfiele, daß sie nicht anders sein könne, als sie ist, die ganze schöne Wirkung zerstört sein würde" (T. II, 1896). Also eine freie har-

monische Entfaltung der Idee in der Form wird hier im Gegensatz zu starrem Formalismus gefordert. Übrigens gebraucht Hebbel das Wort Schönheit fast ausschließlich von der Natur und der bildenden Kunst. Schönheit in der bildenden Kunst ist ihm „Resultat des Kampfes (nämlich der physischen Elemente), nicht breites Fundament eines ungestörten Daseins“ (T. II, 3257). Es ergibt sich hieraus, daß Hebbel das Moment des Werdens, des Hervorgehens aus der Disharmonie und ihre Überwindung als wesentliches Merkmal des Schönen betrachtet. Ausdrücklich betont er aber, daß der Schönheit in der bildenden Kunst im Drama die Versöhnung entspreche. Übrigens hat sich Hebbel nicht darum bemüht, einen allgemeingültigen Begriff der Schönheit festzulegen. Als Dichter hat er zunächst vorwiegend nach der Schönheit der Idee und des inneren Gehaltes gestrebt; die formale Schönheit des Ausdrucks, der sinnliche Zauber der Sprache erschien ihm demgegenüber von untergeordneter Bedeutung, und nicht immer ist es ihm gelungen, dem tiefsinnigen Gedanken eine angemessene künstlerische Form zu geben. Erst in den Jahren 1844 und 1845 beginnt er bewußt dem Ideal des Schönen nachzugehen, und auch dann zunächst nur in der Lyrik. Seiner tiefernsten Künstlernatur gilt die äußere, gewinnende Einkleidung, der leicht dahinfließende Strom der Sprache und der Gedanken nichts gegenüber dem inneren Gehalt; ist doch der geschilderte Vorgang immer nur ein Symbol, durch das wir hindurchschauen müssen, um auf den Grund zu sehen. Daher kann sich nach seiner Meinung kein Kunstwerk auf Sinnlichkeit gründen; denn von ihr läßt sich keine unendliche Steigerung denken; alle wahre Kunst aber verlangt irgendein ewiges Element (T. I, 726). Hebbel ist durch seine vertiefte Ansicht von der Schönheit eigentlich gezwungen, den Begriff der sinnlichen Schönheit für in sich widerspruchsvoll zu halten. Sinnlichkeit ist beschränkt und endlich; sie ist nur eine „Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse“ (T. I. 907); die Schönheit aber enthält das Moment des Ewigen, Notwendigen; ihr eigentliches Wesen liegt jenseits des Sinnlichen. So kann auch die reine Schönheit niemals sinnliche Triebe erwecken. „Es ist das Kennzeichen der höchsten Schönheit, daß die Begierde ihr gegenüber gar nicht erwachen kann“ (T. III, 5209). Denn in der Sinnlichkeit, besonders ihren stärkeren Graden, der Wollust, liegt eine dem Menschen bewußte Zerstörungssucht; der Mensch aber kann das Vollkommene, wie es sich in der Schönheit spiegelt, nicht zerstören (T. III, 4707). Reine Schönheit und Sinnlichkeit schließen

Digitized by Google

sich also aus. Die sinnliche Erscheinung darf nicht Selbstzweck sein, sondern muß mit der Idee zur Einheit verwachsen.

Mit derselben Schärfe, mit der Hebbel das Wesen der ästhetischen Anschauung bestimmt, erkennt er auch die Eigenart des künstlerischen Genusses. Zweierlei scheint ihm notwendige Vorbedingung dazu zu sein: die Auffassung des Kunstwerks oder des Naturgegenstandes als Ganzes und die Befreiung des anschauenden Geistes von den praktischen und persönlichen Rücksichten. „Die Masse sucht nie das Ganze, ewig nur den abgerissenen Teil, und auch von diesem nur den Bezug auf sich; das Weltmeer ist für sie nur ein Wasser, worin sie ertrinken, der Donnerkeil ein gefährliches Instrument, welches sie zerschmettern kann. Der Künstler sieht nichts als das Ganze und in jedem Gliede sein Spiegelbild; wenn der Stein zerschlagen wird, so bedenkt er nicht mit klugem Geist, daß dieser es nicht empfindet, er sieht die Auflösung eines Seins in seine Urelemente, bei dem Stein nicht weniger, bei dem Menschen — da steckt das Verbrechen! — nicht mehr.“ Für die symbolische Auffassung in Verbindung mit dem Pantheismus bedeutet das Zerfallen des Steins ebensogut den notwendigen Untergang des Einzelwesens wie auch der Tod des tragischen Helden. Rein ästhetisch genommen ist beides gleich symbolisch, und eben symbolisch muß man betrachten, wenn man einen ästhetischen Eindruck haben will. „Und dahin zu gelangen sei das Ziel eines jeden, der vorzudringen wünscht zur Anschauung und Auffassung oder zu selbsteigener Tätigkeit im Gebiet wahrer Kunst; nur dann würdigt ihn die Natur, durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt, nicht bloß für ihren Donner, sondern auch für den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu sein. Wenn du den sterbenden Laokoon siehst, sollst du nicht weniger, aber wenn die Blume vertrocknet, sollst du mehr empfinden[57] (T. I, 344). Die Teilnahme am Einzelwesen, am Einzelgeschick soll also aufgehen in der Teilnahme am Weltgeschick, das in jedem Wesen symbolisiert ist. —

In der heutzutage viel umstrittenen Frage, ob wir in der ästhetischen Anschauung wirkliche Gefühle oder nur Vorstellungen von Gefühlen haben, entscheidet sich Hebbel für die letztere Annahme Indessen scheint er doch etwas mehr als bloße Vorstellungen von Gefühlen anzunehmen; das Kunstwerk macht jene Gefühle eben anschaulich; wir erleben sie nicht als Gefühle unsere seigenen Selbst, aber wir schauen sie an als Gefühle, die wir in unserem seelischen Zustande

durchaus nachzuempfinden vermögen. In dieser Zwischenstellung der ästhetischen Anschauung sieht Hebbel gerade ihren besonderen Vorzug. „Eine gute Theatervorstellung macht auf mich ungefähr den Eindruck, als ob ich lebhaft träumte. Ich weiß: es ist nicht wahr! aber ich kann mich nicht losreißen“ (T. IV, 5478). „In den Zuständen zu sein und nicht darin zu sein, das gibt ihnen den Reiz. Daher reizt uns der durch die Kunst vermittelte Genuß des Lebens mehr wie der eigentliche, denn er gibt uns das Hinübergehen, statt des darin Aufgehens. Das durch die Kunst erregte Gefühl ist demjenigen gleich, das wir haben, wenn wir erst in einen Zustand eintreten: Duft ohne Hefe“ (T. II, 3133). Im wirklichen Leben sieht sich der Mensch einem unberechenbaren Zufall preisgegeben; das drückt ihn nieder und läßt ihn nicht zum reinen Genusse des Daseins gelangen. Im großen Kunstwerk erscheint die Macht des Zufalls vernichtet, und das Schauspiel einer majestätischen Notwendigkeit wirkt läuternd und erhebend. Die Kunst hat daher eine viel tiefere Bedeutung als nur zum bloßen Schmucke des Lebens zu dienen. Sie ist „Notwehr des Menschen gegen die Idee“, wie ja auch „jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines finsteren Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst“ (W. X, 417). Sie ist daher — in ähnlichem Sinne wie bei Nietzsche — Befreiung und Erlösung von einem an sich unerträglichen Dasein, geboren aus der Not und Angst der menschlichen Seele.

Gerade der Eindruck der Notwendigkeit ist für das große Kunstwerk wesentlich. Der Dualismus zwischen Endlichem und Unendlichem ist in ihm gelöst, das dem Menschen eingeborene Sehnen wird gestillt, ja in der Wurzel ausgebrannt. (Brief an Kuh, 25. Juli 1858.) Die Wirkung ist demnach „tief-sittlich, Maß gebietend und klärend“. „Es ist wahr,“ schreibt Hebbel über den Anblick einer Rafaelischen Madonna, „Geist und Leib, die beiden geheimnisvollen Gegensätze, das anscheinend Höchste und Tiefste so ineinander gemischt zu sehen und beide zugleich Eins durch das Andere in sich zu trinken, befreit und erlöst das Menschen- und treibt das Lebensgefühl bis an die Grenze.“ (Brief an Elise, 17. Januar 1837.) Der menschliche Geist schwebt frei und leicht in einer reineren Sphäre. Er fühlt sich in einem Zustand der Auflösung, sich selbst in der ganzen Welt und die ganze Welt in sich erlebend; denn alle Trennung zwischen den Sonderwesen ist gehoben. „Die Kunst ist nur eine

höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft" (T. III, 4421). Im Ganzen des Weltprozesses aber bedeutet die Kunst, wie schon erwähnt, ein allmähliches Bewußtwerden der Welt. „Die Kunst hat den Zweck, alles, was im Menschen und seiner irdischen Situation liegt, zum Bewußtsein zu bringen, so daß nach Jahrtausenden alle mögliche Erfahrung aus ihr genommen werden kann" (T. II, 2242). Daher bezeichnet Hebbel sie auch als „die höchste Geschichtsschreibung". Der Wert des großen Kunstwerks beruht daher nicht allein auf der Schönheit der Erfindung oder dem „Bilderwerk", obwohl schon dieser beträchtlich genug sein kann, sondern vorzüglich darauf, daß es historisch ist, und zwar historisch im doppelten Sinne der Abspiegelung und Fortentwickelung. Denn zunächst läßt das Kunstwerk wie in einem Spiegel den Geist einer bedeutungsvollen geschichtlichen Periode, in der an die Stelle veralteter Formen des Lebens neue und höhere treten, vor uns erscheinen; dadurch aber, daß es uns das stete Werden und Fortschreiten von einer überwundenen Stufe zur anderen darstellt, trägt es selbst zur Fortentwickelung der Geschichte und damit der Menschheit bei (Brief an E. Palleske, 27. Januar 1848). In demselben Maße, in dem der Mensch so vermöge der Kunst sich der Welt bewußt wird, d. h. sie als Einheit und Notwendigkeit auffaßt, wird sich auch das Leben der Kunst nähern. Der jüngere Hebbel sah als das ideale Ziel die volle Gleichheit von Kunst und Leben. Die Poesie, sagt er, hat ihren Zweck erreicht, „wenn es keine Poesie mehr geben, d. h. wenn der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinuug aufgehoben und alles poetisch sein wird" (T. II, 3191).

Es hat in unserer gesamten Darstellung nicht verborgen bleiben können, daß Hebbels Lehre über die Kunst wesentlich auf die Poesie, insbesondere auf die dramatische Dichtkunst zugeschnitten ist. Dennoch hat Hebbel versucht von seinem Standpunkte aus ein Verhältnis auch zu den übrigen Künsten zu gewinnen und sie seinem Systeme einzuordnen. Hin und wieder spricht er von einer gewissen Gleichberechtigung aller Kunstgattungen und bezeichnet sie als „verschiedene Ausläufer einer und derselben Urkraft". Zwischen Poesie und bildender Kunst findet er Wesensgemeinschaft. „Dichtende und bildende Kunst treffen darin zusammen, daß beide gestalten, d. h. eine abgegrenzte Masse der Grundmaterie in bestimmten Verhältnissen, die durch die Natur gegeben sind, zur Anschauung bringen sollen, und wenn der Dichter eine Idee darstellt, so ist es ganz dieselbe Ver-

Digitized by Google

fahrungsweise, als ob der Maler oder Bildhauer die edlen oder schönen Umrisse eines Körpers gibt" (T. I, 371). Auch verfolgen beide denselben Zweck. „Malen und Dichten treffen im Ziel unbedingt zusammen, indem beide Künste die Natur vom Zufall reinigen und das Notwendigste als das Würdigste und darum allein Mögliche in seine Rechte einsetzen". (An Elise, 17. Jan. 1837.) Diese gelegentliche Gleichstellung entspricht indessen nicht HEBBELS wirklicher Bewertung. Ganz anders berührt der Satz: „Die Musik ist blind, die Bildhauerkunst taub, die Malerei stumm" (T. I, 1285). Daß hiermit die Eigenart der Künste sehr glücklich gekennzeichnet wäre, läßt sich nicht behaupten. Wir verstehen jedoch HEBBELS Meinung: die genannten Künste sind einseitig, sie zeigen uns nicht die Fülle des Lebens, sondern gleichen einem Menschen, dem ein Sinn fehlt und der daher nur eine beschränkte Ansicht von der Außenwelt gewinnt. Die Poesie, so können wir in HEBBELS Sinn ergänzen, ist sehend, hörend und redend zugleich. Sie ist die „Allumfasserin" (T. IV, 5841); nur sie verdient eigentlich den Namen der „Kunst".

Bei einem so eng umgrenzten und ausschließenden Kunstbegriff kann es nicht überraschen, daß HEBBEL dem Kunsthandwerk die Berechtigung überhaupt abspricht. Die künstlerische Gestaltung von Gebrauchsgegenständen erscheint ihm geradezu als Entweihung der wahren Kunst. Seine Anschauung war bei all ihrer Erhabenheit und bewunderungswürdigen Größe zu eng, um allen Erscheinungen des Kunstschaffens gerecht zu werden. Nach dem Besuche einer Industrieausstellung in Paris schreibt er ins Tagebuch: „Da wandelte ich denn in einer Welt, die mir fremder ist als die von Herkulanum und Pompeji sein würde, denn mit all diesen Maschinen, diesen kostbaren Möbeln, diesen Prachtstoffen, diesen zur Kunst gesteigerten Produkten des Handwerks verknüpft mich kein einziges Band, nicht das des Erkennens, nicht das des Genießens, nicht einmal das des Verlangens; es ist mir geradezu zuwider, daß Dinge, die doch für den bloßen Nutzen bestimmt sind, sich durch ihre den Sinnen schmeichelnde und dennoch innerlich leere Form in den Kreis der Schönheit hineinlügen, und wer kann dann wissen, ob sie nicht alle höhere Wahrheit aus diesem Kreis verdrängen, ob nicht Malerei und Bildhauerkunst sich wirklich nach und nach, erstere auf Glas, Porzellan und Tapeten, letztere in die Eisengießereien zurückziehen und in noch viel schlimmerem Sinne wie bisher, wo die Bedürfnisse doch wenigstens geistiger, wenn auch beschränkt religiöser Art waren, dem Bedürfnis dienen werden" (T. II, 3166). Hier klingt deutlich jene frühere, jetzt glück-

Digitized by Google

lich überwundene Ansicht nach, daß Nützlichkeit und Schönheit sich ausschließende Begriffe seien. Immerhin ist HEBBELS Widerwille gegen das Kunstgewerbe verständlich zu einer Zeit, wo die künstlerische Ausstattung der Gebrauchsgegenstände nur in äußeren Verzierungen und Flitterwerk bestand. Daß auch in den einfachsten und bescheidensten Erzeugnissen des Handwerks eine Übereinstimmung zwischen Idee und Form vorhanden sein könne, die den Namen „Schönheit" verdient, lag dem damaligen Anschauungskreise ziemlich fern. Im Anschluß an obige Erörterungen bemerkt HEBBEL, wenn die bildenden Künste wirklich allmählich auf die Stufe des Praktischen zurücksänken, so würde das nur beweisen, daß diejenigen Gattungen der Kunst, „in denen der Geist nicht seiner ganzen Totalität nach zum Ausdruck kommen kann," „sich nicht ins Unendliche fortentwickeln, sondern ihr Geschäft zuletzt wieder an die höchste Kunst . . . abgeben und in ihr aufgehen müssen, und daß das Ende der Geschichte wie der Anfang, nur noch eine Kunst kennen wird: die Poesie!" (T. II, 3166).

In der früheren Zeit seiner Entwickelung besaß HEBBEL kein näheres Verhältnis zu den bildenden Künsten. Als sein Bildungsbedürfnis ihn in München dazu trieb, die Kunst in jeder ihrer Erscheinungsweisen kennen zu lernen, fand er zunächst große Schwierigkeiten zu einem wirklichen Genusse der Werke der Malerei und Bildhauerkunst zu gelangen, zumal er immer den Maßstab seiner eigenen, vom Drama bestimmten ästhetischen Anschauung anlegte. Er gesteht selbst: „Zu der bildenden Kunst habe ich kein so inniges Verhältnis wie z. B. GOETHE. Nur ihre höchsten Meisterwerke wirken gewaltig auf mich, und auch die nicht immer" (An Elise, 14. Oktober 1844). Bemerkungen über Werke der Baukunst sind selten in seinen Tagebüchern. Auch hat er selten versucht das Wesen der Architektur in Beziehung zu seinem System zu setzen. Die römischen Bauwerke machen nur geringen Eindruck auf ihn. Den Dom zu Mailand, der nach seiner Ansicht ein so gewaltiges Werk ist, „daß dem Menschen das Maß aus der Hand fällt", stellt er höher als St. Peter in Rom. Es lag eben die dramatisch belebte, „werdende" Schönheit des Mailänder Domes seiner Auffassung viel näher als die ruhige Abgeschlossenheit des Renaissancebaues. Wir hörten, daß nach HEBBELS Ansicht Ruhe, Versöhnung und Harmonie im Kunstwerk nur als Ergebnis des Kampfes erscheinen dürfen. Und in diesem Sinne deutet er denn auch die schöne Raumwirkung bedeutender Bauwerke, z. B. des Pantheons zu Paris: „Im Innern ein ungeheures, heiter-stilles Oval, die Kämpfe sind abgetan, die

Kraft ist erprobt, hier darf die Größe in ungestörtem Frieden sich selbst genießen" (An Elise Lensing, 4. Oktober 1843).

Durch solche Anschauungsweise wurde dem Dichter auch der Genuß plastischer Werke erschwert. Als Student in München fand er, es sei zwar sehr leicht, Bildsäulen zu beleben, indem man seine eigene Seele hineinlege; „aber ihnen ihr Innerstes und Eigentümlichstes abzugewinnen", schien ihm erstaunlich schwer, ja fast unmöglich (T. I, 876). „Es sind so ungeheure Probleme wie schweigende Menschen oder schlummernde Götter; mich ergreift immer, wenn ich solch ein in stolzer, geheimnisvoller Ruhe auf mich herabschauendes Steinbild betrachte, ein vernichtendes, mich völlig zersetzendes Gefühl eigener Ohnmacht und der Unermeßlichkeit und Unverständlichkeit der Natur, es peinigt mich die Apotheose des Steins, und während ich mich so mit dem Allgemeinsten abplage, erfaß ich vom Einzelnen nicht das kleinste Haar, woran es sich festhalten ließe" (T. I, 876). Die leidenschaftslose Hoheit antiker Bildwerke scheint ihm herausgehoben aus dem Kreise der Kunst, die es seiner Meinung nach nur mit der „Gebrochenheit des Lebens" zu tun hat. Jene Statuen sind für ihn zu wenig „Menschen"; sie sind nicht nur taub, sondern auch stumm, und es drängt sich ihm die Vorstellung des Materials so störend auf, daß er fast eine Apotheose des Steins zu sehen glaubt. Etwa anderthalb Jahr später hat er sich in die Werke der Glyptothek eingelebt. „Welch ein Genuß, in diesen prachtvollen Sälen umherzuwandeln und sich in den Geist der fernen Zeiten und Schulen mit dem vollen Gefühl der frischen, anders gestalteten Gegenwart zu versenken. Gerade die Kunst ist es, die das Leben erweitert, die es dem beschränkten Individuum vergönnt, sich in das Fremde und Unerreichbare zu verlieren; dies ist ihre herrlichste Wirkung" (T. I, 1524). Man sieht, daß es sich hier weniger um den unmittelbaren Genuß der einzelnen Kunstwerke handelt, als um jenes allgemeine Menschheitsgefühl, das für Hebbel höchste Wirkung der Kunst war. Manche Gedichte zeugen übrigens von bedeutendem Eindruck und tiefem Versenken in das Kunstwerk. Recht bezeichnend für Hebbels Bestreben, auch im Bildwerke überall das Werden und Versöhnen der Gegensätze zu finden, ist das Gedicht:

Juno Ludovisi.

Du lässest uns die Blüte alles Schönen
Und seines Werdens holdes Wunder sehen;
Die Stirn ist streng, man sieht's in ihr entstehen,
Wo es noch ringen muß mit herben Tönen.

Digitized by Google

Die Wange will sich schon mit Anmut krönen,
Doch darf sie noch im Lächeln nicht zergehen,
Der Mund jedoch zerschmilzt in süßen Wehen,
Daß Ernst und Milde sich im Reiz versöhnen.

Erst keusches Leben, wurzelhaft gebunden,
Dann scheuer Vortraum von sich selbst, der leise
Hinüberführt zur wirklichen Entfaltung;

Und nun ist auch der Werdekampf verwunden,
Man sieht nicht Anfang mehr, noch Schluß im Kreise,
Und dieses ist der Gipfel der Gestaltung.
(W. VI, 325).

Von neueren Bildhauern rühmt Hebbel außer Thorwaldsen, dem letzten, „der aus dem Marmor griech'sches Feuer schlug", vor allem das Denkmal Friedrichs des Großen von Rauch in Berlin und kennzeichnet bei der Gelegenheit in treffender Weise seinen eigenen Standpunkt in bezug auf Idealismus und Realismus. „Nichts Abscheulicheres als der fürchterliche zweite Tod in Erz und Stein durch Bildhauer und Gießer, auf den es bei einer verunglückten Auferstehung immer hinausläuft; dies idealistische Verblasen einer bedeutenden Menschengestalt ins Nichts der sogenannten reinen Form oder das rohe Verbacken derselben zu einem Klumpen Materie, worin der Realismus sich gefällt" (W. X, 186).

Während in der Bildhauerkunst Hebbel vieles problematisch war, mochte sich ihm das Verständnis für Malerei leichter erschließen, besonders bei Werken, in denen er eine dramatisch belebte Darstellung fand. Sein ästhetisches Gewissen scheint durch die Betrachtung von Gemälden weniger beunruhigt. Übrigens folgt er in ihrer Bewertung meist der volkstümlichen Ansicht. Die Bilder der größten Maler wie Rafael und Correggio kommen ihm nie aus dem Gedächtnis. Rafael ist ihm der bedeutendste Maler aller Zeiten, und die Sixtinische Madonna wiederum sein Meisterwerk, das er wiederholt und mit immer tieferer Wirkung betrachtet hat. 1861 schreibt er nach erneuter Besichtigung: „Barbara ist die reinste Schönheit der Erde, aber der Erde; Maria die höchste des Himmels, eine unendliche Differenz. Maria hält ein Kind im Arm, Barbara keins, und doch ist jene jungfräulicher als diese. Das Kind ist wild, die Zähne zusammengebissen, das Auge lodernd; es könnte in einer Minute zum Manne werden und hält sich nur mit Gewalt zurück" (T. IV, 5917)[58].

Den derben Naturalismus der Niederländer verspottet er in einem Gedicht, liebt aber trotzdem Teniers. „Seine prahlerischen Marktschreier, seine betrunkenen Bauern, seine wohlbeleibten Tänzer

Digitized by Google

und Tänzerinnen, die ihre Lust gleich mit sauerem Schweiß bezahlen müssen, erfüllen mich mit dem größten Behagen. Er zeigt mir, daß auf Einen Hamlet, Einen Faust eine ganze Legion von Menschen kommt, die den Himmel mit Zudringlichkeiten verschonen, solange er für ihre Kehlen und ihre Magen sorgt . . . Er hat es meisterlich verstanden, der Welt, die gleich der Zwiebel aus lauter Häuten besteht, die erste, äußerste abzuziehen und all das wimmelnde Ameisenleben, das sie bedeckte, mit kecken Strichen und bunten Farben auf die Leinwand zu zaubern" (W. XI, 260).

In der Plastik und Malerei fand Hebbel sein „höchstes und einziges Kunstgesetz", daß die Kunst das Unendliche an der singulären Erscheinung zu veranschaulichen habe, durchweg bestätigt; in der Musik dagegen schien es zu versagen. Ihr Wesen und ihre Stellung im Gesamtgebiete der Kunst gab ihm große Rätsel auf, die ihn häufig beschäftigten. Als er in München öfter Gelegenheit hatte, gute Musik zu hören, empfing er den Eindruck, daß die Sprache der Töne nur das Allgemeinste ausdrücken könne und so im Gegensatz zu den übrigen Künsten stehe. Und doch gibt es nach seiner Überzeugung keinen Weg zum Allgemeinen als durch das Individuelle; dieses aber fehlt gerade bei der Musik. Oder, so fragt er sich, sollten vielleicht er und viele andere nur dieses Allgemeine verstehen, während dem tieferen musikalischen Verständnisse sich auch ganz bestimmte Ideen durch Töne vermitteln lassen? (T. I, 725). Das letztere scheint ihm jedenfalls nicht unmöglich, und zugunsten seiner Theorie möchte er es annehmen. „Ich glaube, an jeden Ton einer verständlichen Musik knüpft sich für die Seele eine plastische Gestalt" (T. I, 724). Für ihn war das allerdings nicht der Fall; denn er seufzt — vielleicht nach vergeblichen Versuchen, den Ideengehalt eines musikalischen Werkes zu erfassen: „Warum bringen sie denn nicht auch die Musik in Worte? Es wäre doch verständiger" (T. I, 1303)[59]. Wie er Musik genießen möchte, erhellt aus folgender Tagebuchstelle: „Abends im Dunkeln Musik zu hören! Dann denkt man sich die Töne als Menschen, die man in der Finsternis nur nicht sieht" (T. I, 1796). So tritt Hebbel der Musik zunächst nicht naiv genießend gegenüber, sondern sucht verstandesmäßig ihr Wesen zu ergründen, ist aber dabei über seine erste Vermutung, sie drücke nur Allgemeines aus, nicht hinausgekommen, und insofern hat sie in seinem System der Künste keinen Platz. Verständlich werden durch seine Ansicht einige Aussprüche, die auf den ersten Blick rätselhaft erscheinen: „Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik" (T. III, 4082) — zum indifferen-

zierten Urgrunde unseres Seins paßt nur die Wahrnehmung des Allgemeinsten. Oder: „Es gibt Menschen, die Musiken sind" (T. I, 684)[60]. Hinsichtlich der Wirkung der Töne auf den Geist sagt HEBBEL, sie sei wegen ihres Charakters der Allgemeinheit vernichtend; und nur in religiöser Beziehung sei sie gestaltend, „indem sie die Gottheit zur Gefühlsanschauung bringt, wenn sie alles Menschliche, überhaupt Irdische zersetzt und auflöst" (T. I, 350).

Unter den zeitgenössischen Tondichtern stand ROBERT SCHUMANN durch gewisse Seiten seines Wesens unserem Dichter sehr nahe, obwohl die Gesamtpersönlichkeiten beider „eigentlich feindliche Gegensätze" bildeten (Br. VI, 138). Beide sehen in der Sinnlichkeit des Klanges nicht Selbstzweck, sondern nur Symbol und Ausdrucksmittel für Geistiges[61]. Beide versenken sich gern in den Zauber des Geheimnisvollen, Dunkeln und Seltsamen und ringen danach, dem Tiefinnerlichen Laute zu verleihen. So hat auch SCHUMANNS Musik dem Dichter nach seinem eigenen Geständnis hohen Genuß bereitet; „denn", so fügt er hinzu, „sie erweitert den Kreis der Musik, ohne ihn zu zersprengen, und zwar, wie ich es in meiner Kunst ebenfalls versuche, auf dem Wege größerer Vertiefung in die gegebenen Elemente" (KUH, Biogr. II, 366).

Dagegen schienen ihm die Bestrebungen der neudeutschen Schule gerade auf ein Überschreiten der für die Musik gesetzten Grenzen hinauszulaufen. In der ersten Tagebuchstelle, die sich auf RICHARD WAGNER bezieht (1853), heißt es: „Die Musik kann nur das Allgemeine ausdrücken. RICHARD WAGNER möchte das bestreiten. Aber, man lasse einmal eine BEETHOVENsche Symphonie aufführen, setze ein Publikum aus lauter GOETHEN, SCHILLERN, SHAKESPEAREN, ja MOZARTEN, GLUCKEN usw. zusammen und lasse jeden Anwesenden dann für sich aufschreiben, was er für den Ideengang des Werkes hält. Man wird dann so viele verschiedene Auffassungen zusammenkommen sehen als Individuen anwesend waren" (T. III, 5163). HEBBEL hat hierin unzweifelhaft recht, falls er eine Angabe von konkreten, einzelnen Ideen erwartet; über den Stimmungs- und Gefühlsgehalt einer BEETHOVENschen Symphonie würde sich dagegen doch wohl eine weitgehende Übereinstimmung herausstellen. Aus allen Urteilen HEBBELS ergibt sich, daß er von der Musik anderes verlangte als sie ihrem Wesen nach geben kann. Wo er von bedeutenderer Wirkung spricht handelt es sich um dramatische Werke, und bezeichnend, ist es daß sich ihm BEETHOVENS Genie durch den Fidelio offenbart, und zwar erst im Jahre 1852, obwohl er doch gewiß vorher Instrumentalwerke

des Meisters gehört hatte. Er schreibt aus München an seine Gattin: „Abends ging ich in den Fidelio und wurde zum ersten Male von der vollen Majestät des Beethovenschen Genius berührt. Freilich, freilich, das ist unsterblich wie irgend etwas, beweist aber auch so recht die Bettelhaftigkeit dieser Meyerbeerschen Rechenexempel . . . (5. März 1852). — Im „Tannhäuser“ findet einiges Anerkennung und „Lohengrin“ macht auf ihn einen „höchst ergreifenden“ Eindruck. Wagners Absicht, das ganze Drama in Musik aufzulösen, schien ihm verfehlt. Jedoch schwebte ihm selbst schon in Rom, als er den „Moloch“ begann, „die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama“ vor. Er war längst davon überzeugt, „daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann“. Hebbel denkt dabei hauptsächlich an Chöre und meint sogar, es könnte sich von einer solchen Vereinigung von Ton und Wort eine neue Periode der Kunst datieren. (Briefe an Christine Hebbel, 5. März 1852 und an Robert Schumann, 21. Juni 1853.) Obwohl er Wagners Theorie lächerlich findet, so stimmt er doch mit ihm darin überein, daß die Oper ihre Stoffe aus der Mythe entlehnen soll. „Wenn ein Schwanenritter singt, wird sich niemand wundern, denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchschneidet, kommt aus einer Welt, worin es anders hergeht wie in der unsrigen; aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir uns nur dadurch erträglich machen, daß wir uns bemühen, das Ganze über das Einzelne zu vergessen, und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles Einzelne ins Ganze auflösen will, Verzicht zu leisten“ (T. IV, 6099). Wir müssen uns an die einzelne, rein musikalische Schönheit halten, um den Widerspruch, der zwischen der Handlung und deren Ausdruck im Gesange besteht, nicht zu empfinden. Natürlich bekämpft Hebbel Wagners Behauptung, daß das Musikdrama berufen sei, das Wortdrama zu ersetzen. „Das poetische Drama, um es des Gegensatzes wegen so zu nennen, umfaßt den Menschen in seiner Totalität und in allen seinen Beziehungen zur Welt, das musikalische ist auf das Gemütsleben beschränkt, bringt dieses aber auch auf eine Weise zum Ausdruck, daß der Dichter verstummen muß.“

Was alle übrigen Künste mit einseitigen und unvollkommenen Mitteln erstreben, findet erst in der Dichtkunst volle Verwirklichung. Sie stellt das Leben in seiner ganzen Fülle und nicht nur nach einer

Digitized by Google

bestimmten Seite hin dar; sie zeigt uns in symbolischer Weise den innersten Sinn des Lebens und läßt es „Form“, d. h. Harmonie von Freiheit und Notwendigkeit werden. „Die Poesie ist die Wurzel aller Kunst, sie wird auch ihre letzte Frucht sein, der die untergeordneten Künste wie Blüten voraufgehen“ (T. II, 3175). Vor der Musik hat die Poesie den Vorzug, daß sie das Einzelne darstellt, in das doch alles Leben zerfällt; und die bildenden Künste übertrifft sie dadurch, daß sie das Leben als beständig werdend auffaßt. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, von welch grundlegender Bedeutung der Begriff des Werdens für Hebbels Weltanschauung ist; er hängt eben unmittelbar mit dem Gedanken des Dualismus von Allgemeinem und Besonderem zusammen. „Es ist ein Irrtum, wenn behauptet wird, nur das Gewordene sei für den Dichter, im Gegenteil, das Werdende, das sich selbst erst im Kampf mit den Schöpfungselementen Gebärende ist für ihn. Das Fertige kann nur noch ein Spielball der Wellen sein, es kann nur noch von ihnen zertrümmert und verschlungen werden; was hätte die Kunst mit dem Gemeinsten, d. h. Allgemeinsten zu tun? Aber das Werdende soll an der Hand des Dichters von Gestalt zu Gestalt übergehen, es soll niemals als formloser weicher Ton vor unserem Auge ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll in gewissem Sinne immer zugleich ein Fertiges sein, wie uns denn ja auch im Weltall nirgends die nackte, rohe Materie entgegentritt. Der Mensch ist nur seiner Zukunft wegen; ein unauflösbares Geheimnis, aber ein solches, das man nicht ableugnen kann. Der Mensch darf uns daher nicht abgeschlossen vorgeführt werden, denn nicht, wie er auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unser Interesse“ (T. I, 1471). Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden . . . Nur wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse — die äußeren sind für den Handwerker da, der sie durcheinander schiebt und dadurch dann freilich auch die müßige Neugier befriedigt . . . nur wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe“ (T. II, 3003). Man sieht, wenn Hebbel von Poesie spricht, hat er in erster Linie die dramatische Dichtung im Auge, und allein sie ist für ihn die wahre, echte Kunst. Epik und Lyrik treten weit dahinter zurück.

Die epische Dichtung ist reflektierend; sie schildert hauptsächlich die Außenseite der Dinge, die Erscheinungswelt. In breiter.

Digitized by Google

umständlicher Darstellung **erzählt** sie den Lauf des Lebens als eine Reihenfolge von Ereignissen, wodurch der Kern des Geschehens, die Notwendigkeit, mehr oder weniger verhüllt bleibt. Die Epik ist wesentlich objektiv und hat infolge ihrer weitläufigen Erzählungsart etwas „Greisenhaftes“ (T. I, 1781). Übrigens verlangt Hebbel im Gegensatz hierzu von einem guten Roman eine dramatisch belebte, straffe und in sich geschlossene Behandlung des Stoffes.

Viel tiefer greift die **Lyrik**. Sie beruht auf bewußt-unbewußtem Gefühlsleben und erweckt dadurch den Eindruck des „Kindlichen“. „Gefühl ist das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben. Die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter“ (T. I, 111). Mit anmutigem Bilde heißt es anderswo: „Das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen“ (T. II, 1933); und „ein lyrisches Gedicht ist da, sowie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewußtsein scharf abgrenzt“ (T. II, 2081). Hebbel bezeichnet dementsprechend als höchsten Zweck der Lyrik, sie solle das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhebendsten Gefühle teilhaftig machen (T. I, 1307). Da die Lyrik mit dem gefühlsmäßigen Innenleben aufs engste verknüpft ist, nennt Hebbel sie „das Elementarische der Poesie: die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt“ (T. II, 2687). Darin liegt auch ihre Hauptwirkung. Man verkennt ihr Wesen vollständig, wenn man einen „Gedanken“ oder gar einen „neuen“ Gedanken im lyrischen Gedichte sucht. Auf die Innigkeit des Gefühls kommt hier alles an. „Welch hohe Freudigkeit der Seele, welch ein Mut für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Inneren und den Erscheinungen der Natur bestehende, untrennbare Harmonie in klarem Lichte aufgeht, das scheint niemand zu wissen“ (T. I, 1083). Ein so hohes Ziel hat Hebbel selbst bei seinen lyrischen Gedichten vor Augen gehabt. Daher ihre tiefsinnige, allerdings nicht selten erzwungene Symbolik, daher auch sein Bemühen, kreisförmig abgeschlossene Vorgänge zu gestalten, welche die Selbstkorrektur der Welt darstellen sollen. Auch hier schwebt ihm immer als Ideal die Wirkung des Dramas vor, die er in kleinerem Maßstab selbst im lyrischen Gedichte erreichen möchte. Doch gesteht er zu, daß die lyrische wie auch die epische Poesie „hin und wieder mit den bunten Blasen der **Erscheinung** spielen“ darf (T. II, 2721). Die inneren Grundverhältnisse der Welt zu enthüllen, ist erst die Aufgabe des Dramas und insbesondere der Tragödie.

Digitized by Google

Wurde die Lyrik als kindlich, die Epik als greisenhaft bezeichnet, so darf die **dramatische** Dichtkunst auf den Charakter der Männlichkeit Anspruch erheben; denn in ihr wird das Wesen der Welt mit der ganzen Kraft reifen Verständnisses zur Darstellung gebracht.

Das endliche Leben, wie es im Einzelwesen zwischen Geburt und Tod verläuft, ist seiner Anlage nach tragisch. Denn es ist nur möglich durch die Gegensätze des Dualismus, durch die Spannung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Universum. Der Mensch fühlt sich als Einzelwesen, er glaubt in sich die Kraft zu haben, seine Persönlichkeit als Endzweck der Welt gegenüber durchzusetzen. Und doch dämmert in den tiefsten Gründen seines Wesens das Bewußtsein, daß all diese scheinbar persönliche Kraft nur Ausfluß des allgemeinen Weltwillens ist und in ihn notwendig zurückfließen muß. So ist dem Menschen von Anfang an eine Zwitterstellung gegeben, und es entsteht ein Kampf zwischen Einzelwillen und Gesamtwillen, ein Kampf, der sowohl im Geiste des einzelnen Individuums wie auch zwischen ihm und der Welt sich abspielen kann. Man kann demnach mit Volkelt (Ästhetik des Tragischen, S. 119 ff.) das Tragische des inneren und des äußeren Kampfes unterscheiden, wird aber finden, daß Hebbel das Tragische des inneren Kampfes, das er noch im Charakter des Golo dargestellt hatte, mit der Zeit immer mehr ausschaltet. Im tiefsten Sinne tragisch ist ihm nur der Kampf gegen äußere Mächte. Wo nun auch der Dualismus hervortreten mag, jedenfalls ist er notwendig mit dem Leben verknüpft, und so ist das Leben selbst in seiner **endlichen** Beziehung tragisch. Es **wird** nicht erst durch das Tun des Menschen oder durch verhängnisvolle Verkettung der Umstände tragisch, sondern **ist** es seiner Natur nach. Wir erinnern uns des Hebbelschen Begriffes der Urschuld, die auf jedem Menschen lastet; sie besteht in dem für den Menschen nun einmal notwendigen Streben ein gesondertes Dasein zu führen, während die Einheit der Welt doch die Überwindung des Individuellen fordert. Der Begriff der **tragischen Schuld** ergibt sich daher „aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren [d. h. im Einzelwesen] eben als Maßlosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes . . . äußert". (T. II, 3158). Der Begriff der Tragik ist damit von dem des moralisch Schlechten ganz losgelöst; auch das Leben des Guten ist tragisch, ja oft im höheren Grade als das des Schlechten. Das Los der Antigone erscheint Hebbel als ein Musterbeispiel erschütternder Tragik.

Digitized by Google

In welcher Form tritt aber nun die Idee oder der allgemeine Weltwille dem Einzelnen entgegen? — Bei der inneren Tragik ist es die reine Idee der Sittlichkeit selbst, die in Form moralischer Antriebe sich den eigenwilligen, selbstsüchtigen Regungen des Individuums widersetzt. Bei der Tragik des äußeren Kampfes dagegen, die, wie gesagt, bei HEBBEL überwiegt, wird die Idee verkörpert durch den geschichtlich-sozial-philosophischen Gesamtzustand der Zeit, in der das Individuum lebt. Dieser Zustand vertritt ihm gegenüber die „Notwendigkeit", allerdings eine schlechte, weil geschichtlich gewordene und bedingte Notwendigkeit, aber jedenfalls eine, mit der er rechnen muß. Aus dem Zusammenstoß seines eigenen Willens mit dem Gesamtwillen ergibt sich als Folge für ihn das, was wir Schicksal nennen. Von diesem tragischen Widerstreit muß, wie schon erwähnt, der Gedanke des moralischen Rechts und Unrechts ganz ferngehalten werden. Zunächst und ganz äußerlich genommen befindet sich der Gesamtwille im Recht, denn er ist historisch geworden, also notwendig und drückt, wenn auch sehr einseitig und unvollkommen, die Idee der Sittlichkeit aus. Aber auch der Einzelwille braucht nicht im gewöhnlichen Sinne schuldvoll zu sein. Ja, die Tragik wirkt gerade am erschütterndsten, wenn einem verhältnismäßig schlechten Zustande der Gesellschaft ein sittlich sehr hochstehendes Individuum gegenübertritt, wie SOKRATES oder in HEBBELS Drama Kandaules. In diesem Falle erscheint der Mensch als Werkzeug der reinen sittlichen Idee; denn er vertritt eine höhere sittliche Stufe, die später einmal, und vielleicht gerade durch sein Wirken zu allgemeiner Geltung gelangen wird. Dennoch muß er leiden, ja zugrunde gehen, da die Macht, gegen die er kämpfte, doch eben die „Notwendigkeit" war. So ist denn das Leben eines jeden Menschen, ganz abgesehen von seiner besonderen sittlichen Haltung durch sich selbst tragisch; denn für jeden gibt es eine Notwendigkeit, der er sich beugen soll und doch nicht beugen kann, ohne etwas von seiner eigenen Individualität aufzugeben[62].

Auf dem Begriffe der Individualität aber beruht schließlich die letzte, metaphysische Deutung des Tragischen. Denn Individualität ist in sich selbst widerspruchsvoll; sie ist ein endliches, beschränktes, daher unvollkommenes Sein, das seinem eigenen Begriffe nicht entspricht. VOLKELT[63] sieht das Wesen des Tragischen in der Natur des Endlichen und trifft hierin mit HEBBELS Überzeugung zusammen. Zum vollen Begriffe des Seins gehört nämlich notwendig der Gedanke eines Wertes, um dessentwillen es da ist. Wir empfinden in

Digitized by Google

unserem eigenen geistigen Wesen — meist nur in dumpfer Ahnung, manchmal aber auch mit einer Art innerer Erleuchtung — etwas absolut Wertvolles, einen Ewigkeitswert, den wir dann auch von dem übrigen Sein nicht abtrennen können: was vollkommenes Sein ist, muß Wert haben. Die Wirklichkeit aber entspricht dieser Forderung nicht; sie zeigt uns nur Dinge und Wesen, die als endliche, d. h. räumlich begrenzte und zeitlich vergängliche ihren Unwert selbst erweisen. Hierin liegt der tiefste innere Widerspruch alles endlichen, individualisierten Daseins. Ein tragischer Schleier umhüllt alles Gewordene, vom niedrigsten Stoffteilchen bis hinauf zum höchsten Menschenwesen.

Eine solche Anschauung ist mit Recht pantragisch genannt worden[64], sagt HEBBEL doch selbst, daß das Gesetz des Dramas den Weltlauf beherrsche und daß das Leben in allen großen Krisen sich zur Tragödie zuspitze. Indessen muß der Ausdruck tragisch hier, um nicht zu Mißverständnissen Anlaß zu geben, in dem weiten Sinne gebraucht werden, den HEBBEL ihm gibt. Der Dichter dehnt den Begriff des Tragischen in ähnlicher Weise aus, wie etwa SCHOPENHAUER den des Wollens. Tragisch ist ihm nicht nur der vernichtende Zusammenstoß des Einzelwillens mit dem Gesamtwillen, sondern schließlich jedes Individualsein. Begreift man Tragik in dem landläufigen Sinne, so wird HEBBELS Anschauung durch die Bezeichnung Pantragismus ganz entstellt; und in der Unbestimmtheit der Begriffe liegt eben das Mißliche aller Schlagwörter. Zu bedenken ist ferner, daß der Charakter der Tragik nur innerhalb des Kreises der Endlichkeit gilt. Für die Weltentwickelung dagegen hat HEBBEL sie jedenfalls nicht folgerichtig durchgeführt. Wie gezeigt wurde, konnte er sich nicht dazu entschließen, in der Weltwurzel einen ursprünglichen Zwiespalt anzunehmen; damit aber fällt die Grundlage für eine Welt- oder Gottestragik fort. Auch das Ende der Weltentwickelung läßt sich schwerlich als tragisch bezeichnen; denn mit diesem Begriffe verbinden wir notwendig den Gedanken des Untergangs. Die Welt aber erlangt durch das tragische Leben der Individuen erst ihr wahres Wesen, dem sie durch den Vorgang der Vereinzelung nur entfremdet war. Wir vermögen uns eine Welttragik wohl kaum anders zu denken als in Verbindung mit dem Pessimismus eines SCHOPENHAUER oder EDUARD VON HARTMANN. HEBBELS Weltanschauung trägt aber trotz ihres herben Grundzuges doch im Ganzen einen ähnlich hoffnungsfreudigen und optimistischen Charakter wie die HEGELS. Mag man seine Lebensanschauung pantragisch nennen; seine Weltanschauung ist es nicht in gleichem Maße.

Digitized by Google

Das aber schließt nicht aus, daß der Dichter dem Drama eine höhere Bedeutung zuerkennt als die anderen Tragiker. Denn das tiefste Wesen der Welt erschließt es uns und gewährt zugleich einen Blick über deren Grenzen hinaus. Die tragische Kunst soll uns die Einsicht vermitteln, daß das scheinbar zufällige Geschehen notwendig, also streng gesetzlich und sittlich im höchsten Sinne ist. Hebbels Drama ist deterministisch, allerdings nicht, wie das moderne so oft, im Sinne einer schwächlichen Willenlosigkeit. „Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte" (T. II, 2721). So verschwindet das Individuum nach seinem endlichen, beschränkten Sein, aber sein wahres Wesen, der sittliche Grundgehalt, durch den es mit dem allgemeinen Leben des Weltalls zusammenhing, erscheint in höchster Verklärung. Dies ist die Versöhnung in Hebbels Sinne, die gar nicht in der Welt des Endlichen geschehen kann und daher auch über den Kreis des einzelnen Dramas hinausreicht. „Die Versöhnung des Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nötig, obgleich besser, daß er sich selbst ihrer bewußt wird. Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreißen und zerstoßen" (T. II, 2664).

So lenkt das Drama unseren Blick über das Zufällige, Zerrissene, Eng-individuelle hinaus zu höheren, idealen Sphären, wo Notwendigkeit und Sittlichkeit in ungetrübter Klarheit herrschen und in die der Mensch durch freie Willensentscheidung, d. h. Einwilligung in die Notwendigkeit selbst eingehen kann. Das Tragische erfüllt uns „mit jenem ehrfurchtsvollen Schauer vor der allwaltenden höchsten Macht, die in dem Moment, wo sie sich zwischen ein welthistorisches Individuum und den welthistorischen Zweck, den es verfolgt, hindernd und zerstörend hinstellt, beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realisierung dieses Zwecks durch dasselbe im Wege steht, und außer dem Individuum ein anderes Medium des Zwecks, welches eben dieses Individuum entbehrlich macht" (T. II, 2966). Jenes „andere Medium des Zwecks" ist der sittliche Grundgehalt der Welt. So ist schließlich die „ideale Lust

Digitized by Google

an der Majestät der Weltordnung", die wir (nach FR. TH. VISCHERS Worten) in SHAKESPEARES Dramen erleben, auch für HEBBEL das letzte Ziel tragischer Kunst.

Die eigentlich metaphysische[65] Bedeutung des echten Dramas, das übrigens zugleich sozial, historisch und philosophisch sein muß, besteht darin, daß es den Menschen, indem es sein eigenes Dasein symbolisch darstellt, tiefer in das Wesen der Welt schauen läßt als Wissen oder Glauben es vermöchten. In der Tragödie erkennt er das wahre Verhältnis des Individuums zum Universum; hier zeigt sich ihm die Lösung des Dualismus, und es entsteht in ihm das höchste Bewußtsein seiner Stellung zum Weltall. Damit aber hebt HEBBEL die Bedeutung des Dramas über alles Zeitliche hinaus, setzt es in Beziehung zum Ewigen und Metaphysischen und überschreitet die Grenzen der HEGELschen Ästhetik[66]. Insofern nämlich das Drama ein Mittel ist, um der Menschheit das höchste Bewußtsein ihrer selbst zu geben, so bildet es auch ein Moment in der Menschheitsentwickelung. „Wenn es zwischen der Idee und dem Welt- und Menschenzustand vermitteln soll", so hat es geradezu mitzuhelfen, die weltgeschichtliche Aufgabe zu lösen. Und diese höchste weltgeschichtliche Aufgabe besteht eben darin, den Gegensatz zwischen Individuum und Universum, zwischen Endlichem und Unendlichem aufzuheben und die Vielheit und Disharmonie der Wesen in die ewige Harmonie des All-Einen zurückzuführen.

Anmerkungen.

[1] Die Werke (W.) sind mit Band und Seitenzahl, die Tagebücher (T.) mit Band und Nummer, die Briefe fast immer mit dem Datum ihrer Abfassung angeführt.

[2] SCHEUNERT, ARNO, Der junge Hebbel. Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten. (Beiträge zur Ästhetik, hrsg. von Th. Lipps u. Rich. Maria Werner.) Hamburg 1908. S. 36.

[3] R. EUCKEN, Grundlinien einer neuen Lebensanschauung. 1907. S. 185.

[4] Man vergleiche damit die neuerdings von S. FREUD (Die Traumdeutung. 2. Aufl. 1909) vertretene Ansicht, daß sich in den Traumphantasien das kundgibt, was einer tun möchte. „Traum — Wunscherfüllung."

[5] SCHEUNERT, Der junge Hebbel, S. 204, sagt geradezu, daß Gott in diesem Gedichte noch transzendent und noch nicht mit der Natur identisch sei.

[6] Aus demselben Jahre stammt die Novelle „Der Maler", die deutlich HOFFMANNS Einfluß verrät.

[7] ARNO SCHEUNERT, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 10.

[8] SCHEUNERT, Der junge Hebbel. S. 223.

[9] Hebbels Briefe, hrsg. von BAMBERG; Epilog zu HEBBELS literarischem Nachlaß II, 606.

[10] SCHEUNERT hat in seinen Werke „Der Pantragismus" behauptet, in HEBBELS Weltanschauung sei eine Monadologie anzunehmen. Die von ihm herangezogenen Stellen fordern dies jedoch in keiner Weise. Die einzige Stelle, an der HEBBEL sich des Ausdrucks Monade bedient, findet sich in seinem „Wort über das Drama" (W. XI, 27), wo er die Individuen als „Glieder der sittlichen Weltordnung, als Monaden" bezeichnet. Es handelt sich hier bloß um eine gelegentliche Anwendung des Wortes Monade auf den Begriff Individuum, ohne daß dieser Begriff dadurch eine andere Bestimmung erführe. Monade heißt nach allgemeinem philosophischen Sprachgebrauch das selbständige Einzelwesen; HEBBEL betont beim Individuum aber gerade die Unselbständigkeit. — In einer Briefstelle über SCHOPENHAUER sagt HEBBEL, dieser habe als Philosoph Ideen zu Trägern der Welt gemacht, die er (HEBBEL) als Dichter nicht ohne Zagen zu Trägern einzelner Individuen gemacht habe. Als Beispiel führt er den Charakter des Holofernes an; dieser fühlt in sich einen so übermächtigen Willen, daß er glaubt, er habe einmal zu sich gesagt: „Nun will ich leben" und könne so auch einst durch den bloßen Willen sterben. Dieser „Wille zum Leben" ist bei SCHOPENHAUER Grundprinzip alles Seins oder, wie HEBBEL sagt, Träger

Digitized by Google

der Welt, während HEBBEL „als Dichter" nur einzelne Charaktere als Verkörperungen eines solchen Willens dargestellt hat. (Vgl. W. WAETZOLDT, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Berliner Diss. 1903. S. 64.) Im Sinne einer Monadologie kann auch diese Stelle nicht verstanden werden, und gleiches gilt von den übrigen von SCHEUNERT herangezogenen Belegen. Entscheidend ist auch, daß der Begriff der Monade in HEBBELS Weltanschauung keinen Platz hat und seine Einführung dem Verständnis eher hinderlich als fördernd ist.

[11] ANNA SCHAPIRE, Zu Hebbels Anschauungen über Kunst und künstlerisches Schaffen, Archiv für systemat. Philos., Bd. 13, und „Friedrich Hebbel". Teubner 1909.

[12] Vgl. RUDOLF UNGER, Hamanns Sprachtheorie. München 1905 S. 136 ff.

[13] Möglich ist es, daß auch SCHELLINGS Vorlesungen in München auf HEBBELS Sprachphilosophie gewirkt haben. SCHELLING behauptet in seiner Einleitung in die Philosophie der Mythologie (Sämtliche Werke 1856, 2. Abt., 1. Bd., S. 52), daß sich kein menschliches Bewußtsein ohne Sprache denken lasse, und betont auch den poetischen Charakter der Sprache.

[14] SCHEUNERT, der junge Hebbel, S. 140.

[15] Vgl. Anmerkung in der Ausgabe der Tgb. von KRUMM (Hesse), Bd. III, S. 179.

[16] Methode des akademischen Studiums, herausg. von O. BRAUN, S. 13.

[17] Vgl. OSCAR EWALD, DARWIN und NIETZSCE, Ztschr. für Philos. und philos. Kritik, Bd. 136, S. 159.

[18] Vgl. SCHEUNERT: Der junge Hebbel usw., S. 182 ff.

[19] Vgl. KANT, Kritik der Urteilskraft § 75: „Es ist ungereimt zu hoffen, daß noch etwa ein NEWTON aufstehen könne, der auch nur die Erzeugung eines Grashalms nach Naturgesetzen begreiflich machen wird".

[20] Vgl. zum folgenden die wertvollen Erörterungen bei SCHEUNERT, Der junge Hebbel S. 1—17.

[21] Ganz ähnlich begründet HERMANN LOTZE den Begriff des Wirkens überhaupt. Ist die Einheit des Weltalls auf irgendeine Weise gestört, so ruft diese Wirkung eine Gegenwirkung hervor und so ins Unendliche fort.

[22] Vgl. ZINKERNAGEL, FRANZ, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904. S. 125 f.

[23] Vgl. OSKAR WALZEL, Hebbelprobleme. Leipzig 1909. S. 64 ff.

[24] HORNEFFER, Hebbel und das religiöse Problem der Gegenwart. Jena 1907.

[25] ZINKERNAGEL, FRANZ, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904. S. 61.

[26] SCHEUNERT, Der Pantragismus, S. 275.

[27] Es handelt sich hier natürlich nur um HEBBELS persönliche Ansicht und Absicht, nicht um den Eindruck, den das Stück auf den Zuhörer macht.

[28] GEORGY, ERNST AUGUST, Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt. Leipzig 1904. S. 64.

[29] HEBBEL gebraucht das Wort Pietät auch von der Achtung, die der Mensch den idealen Gütern schuldet. Hierams Fehler ist im Grunde Pietätlosigkeit; denn er mißbraucht Religion und Kultur zu selbstsüchtigen Zwecken.

[30] Er ist im Charakter des Grafen Bertram in der „Julia" dramatisch behandelt.

[31] Vgl. SCHEUNERT, Der junge Hebbel. S. 118 ff.

[32] Ähnliche Gedanken sind neuerdings vertreten von OTTO WEININGER, Geschlecht und Charakter. 6. Aufl. 1905.

[33] Kriemhild in den Nibelungen kommt hier wie in allen ähnlichen Fällen nicht in Betracht, da sich HEBBEL bei der Gestaltung dieses Charakters durch seine Vorlage gebunden fühlte.

[34] Vgl. hierzu den Gyges und besonders Werners Einleitung. Hist. krit. Ausg. III, Einleitung.

[35] Mehr in der Richtung der HEGELschen Gedanken liegt der Ausspruch: „Die Geschichte ist die Kritik des Weltgeistes" (T. I, 1530).

[36] HEGEL, Philosophie der Geschichte (Reclam) S. 67.

[37] Diese Stelle mit ihrer einseitig literarischen Fassung stammt übrigens aus einer Zeit, als HEBBEL noch nicht so günstig über den Fortschritt der Menschheit dachte wie später.

[38] Siehe A. KUTSCHER, Friedrich Hebbel als Historiker des Dramas 1907. S. 23.

[39] KRUMM vermutet mit Recht, daß „insolent" in „indolent" verbessert werden muß.

[40] PROUDHON bekämpft in seinem Werke „Qu'est-ce que la propriété?" (1840) das „Eigentum" im Sinne des Verfügungsrechtes, läßt dagegen den individuellen „Besitz" im Sinne der Nutzung bestehen.

[41] Es handelt sich um die Ereignisse des Jahres 1848.

[42] HEBBEL meint die wirren politischen Verhältnisse in Österreich und Preußen nach dem Jahre 1848.

[43] „Ich wäre sehr geneigt, dieser Welt, die sich dem Ideal gegenüber so spreizt, ihre Realität zu bestreiten, denn was ist anders real in ihr als das Gesetz, und dies Gesetz, also ihr ganzer Inhalt, wurzelt im Ideal." (An K. Werner 12. Dezember 1856.)

[44] Dasselbe gilt nach HEBBEL natürlich für jede Konfession. Auch mit der Judenfrage hat sich HEBBEL wiederholt beschäftigt, und zwar suchte er ganz unparteiisch die Eigentümlichkeiten des Stammes durch seine Herkunft und seine Geschicke zu begreifen. Er warnt besonders davor, das Schlechte, das der Einzelne tut, dem ganzen Stamme zur Last zu legen. Eine eigenartige Beurteilung findet sich in einem Brief an Kuh (18. Dezember 1856): „Der Jude ist freilich als Auserwählter, wie jeder Aristokrat, zu Anmaßung und Undankbarkeit geneigt, und da seine Ansprüche aus historischen Gründen immer derber abgewiesen und stärker niedergehalten wurden, wie die der übrigen Adelskasten, so hat sich auf der einen Seite das in ihm ausgebildet, was ich die kleine Courage nennen möchte und was leichter zur Unverschämtheit im Hause als zur Tapferkeit auf der Straße führt, und auf der andern hat er sich eine Dialektik angeeignet, die alle ursprünglichen Verhältnisse zu verschieben sucht, um leichter mit ihnen fertig zu werden, und aus der schon der Talmud hervorging".

[45] Vgl. FRENKEL, JOACHIM, Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion. S. 101 ff. Bei FEUERBACH heißt es: „Der Mensch setzt sich Gott als ein sich entgegengesetztes Wesen ein".

[46] In seinem Entwurf zum „Christus", den HEBBEL „recht weltlich" darstellt, sucht er auch die Wunder als natürliche Vorgänge zu behandeln. Sie sollten zunächst Veranstaltungen Johannes des Täufers sein, die Christus selbst für Wirkungen seiner eigenen übernatürlichen Macht hielt. Die späteren Wunder

sollten dagegen durch magnetisch-elektrische Kräfte hervorgebracht werden, deren sich Christus zuerst selbst nicht bewußt war und die er plötzlich in einem entscheidenden Augenblicke kennen lernte. So sollte das erste Bewußtsein seiner Größe und Kraft auf Täuschung beruhen, die klare Erkenntnis des wahrhaft Göttlichen in seiner Natur aber erst Ergebnis einer langen Entwickelung sein.

[47] Diese Bemerkung mag durch HAMANN angeregt sein, der KANT vorwarf, die Bedeutung der Sprache, die Verstand und Sinnlichkeit in sich vereinige, verkannt zu haben.

[48] Krumms Ausgabe der Tagebücher (Hesse) Bd. 3, S. 179.

[49] Krumms Ausgabe der Tagebücher (Hesse) Bd. 3, S. 222.

[50] Vgl. RUDOLF UNGER, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens. München 1905.

[51] Vgl. WILHELM WAETZOLDT, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Dissertation. Berlin 1903.

[52] Später hat HEBBEL BAMBERG gegenüber behauptet, er habe nur die Ästhetik und sonst nichts von HEGEL gelesen. Daraufhin wirft WAETZOLDT (a. a. O. S. 39) dem Dichter „Verschleierung des Tatbestandes" vor. Vielleicht erklärt sich die Sache so, daß HEBBEL eben nur die Ästhetik ganz gelesen hat, von den anderen Werken nur Teile.

[53] A. KUTSCHER, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas, S. 88 ff., stützt seine Ansicht, daß für HEBBEL die Komödie die höchste Dichtungsgattung sei, nur auf die eine Stelle im Gedichte „Das Komische" (W. VI, 358), wo es heißt: „Was ist die Komödie? Die höchste und reichste der Formen!" Abgesehen davon, daß man hier unter Form nicht einfach Dichtungsgattung verstehen darf, bietet diese Stelle auch kein hinreichendes Gegengewicht gegen zahlreiche andere Äußerungen, wo gerade das Individuelle als das Wesen der Komik hervorgehoben wird. Eigentlich mußte auch KUTSCHER zu der hier vertretenen Ansicht gelangen, zumal er den Begriff der Komik bei HEBBEL für identisch mit dem des Humors zu halten scheint. Er wendet nämlich HEBBELS Satz: „Humor ist empfundener Dualismus" ohne weiteres auf das Komische an. Dann steht doch sicher die Tragödie, die den Dualismus überwindet, höher als das Komische, das ihn nur zur Darstellung bringt.

[54] Man hat wohl das Recht, solche Aussprüche HEBBELS auch in ihrer nächstliegenden Bedeutung aufzufassen. Jedenfalls scheint mir SCHEUNERT (Der junge Hebbel, S. 144) zu weit zu gehen, wenn er hier und in allen anderen Fällen den eigentlichen Sinn umdeutet und nur die ethische Auffassung für berechtigt hält.

[55] Die hier angeführte Stelle sowie einige andere (Z. B. IV, 5841) und besonders die erneute Bestätigung der Jugendansicht vom „Proteus" zeigen, daß HEBBEL auch später noch an der einzigartigen Stellung des Künstlers unter den Menschen festgehalten hat. A. SCHAPIRE-NEURATH (Friedrich Hebbel, 1909, Leipzig, Teubner, S. 101 und 112) behauptet, diese Ansicht sei in späterer Zeit ganz aufgegeben, und stützt sich vor allem auf die Briefstelle T. IV, 6133, wo „dem künstlerischen Vermögen die Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen" angewiesen und gesagt wird, daß die kosmischen Gesetze nicht klarer in den Gesichtskreis des Künstlers fallen, als die organischen in den des Tieres. Hiermit spricht HEBBEL aber nur seine alte Ansicht aus, daß die künstlerische Zeugung — „die höchste von allen" — im Un-

bewußten wurzelt. Daß er hier im Gegensatz zu seinen früheren Äußerungen die übersinnliche Mission des Künstlers leugnen will, kann ich nicht einsehen. heißt es doch noch in demselben Briefe: „Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind". Die „Tiefen der Welt" aber gingen auch für den HEBBEL der späteren Jahre über den sinnlichen Bereich hinaus. Überhaupt scheint mir die Verfasserin des sonst trefflichen Buches den Unterschied der metaphysischen und der empirischen Periode in HEBBELS Geistesleben an einigen Stellen etwas zu scharf zu betonen. Der Unterschied zwischen der früheren und späteren Zeit erscheint dadurch größer als er tatsächlich ist, daß HEBBEL die metaphysische Ausdrucksweise später vermeidet.

[56] D. h. indem sie der Persönlichkeit durch den Abschluß im Tode eine bestimmte, nun nicht mehr der Veränderung unterworfene ideale Gestalt gibt.

[57] Zu ergänzen: als man gewöhnlich empfindet.

[58] Vgl. auch das Gedicht „Die Sixtinische Madonna" W. VI, 283.

[59] Andrerseits hörte HEBBEL, wie er in einem Briefe an die Fürstin Wittgenstein berichtet, innere Musik, wenn er an einer bedeutenden Szene eines Dramas arbeitete.

[60] PLATO nennt SOKRATES einen „musikalischen" Mann wegen der inneren Harmonie seines Wesens.

[61] In dieser wie auch in anderer Beziehung erinnert HEBBEL übrigens noch mehr an die herbe Tonsprache JOHANNES BRAHMS'.

[62] HEBBELS Ansichten über das tragische Verhältnis zwischen individuellem Wollen und Notwendigkeit sind von SCHELLING und besonders auch von dem Ästhetiker SOLGER beeinflußt. Vgl. O. WALZEL, Hebbelprobleme. Leipzig 1909. S. 41 ff.

[63] Ästhetik des Tragischen. München 1906. S. 461 f.

[64] ARNO SCHEUNERT, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903.

[65] Wenn HEBBEL auch in späterer Zeit die metaphysischen Ansichten über seine Kunst nicht mehr so stark betont hat wie früher, so hat er sie andrerseits doch nirgend zurückgenommen oder ihnen widersprochen. Eine systematische Darstellung durfte sie also wohl als letzten Abschluß seiner Weltanschauung gelten lassen.

[66] Vgl. OSKAR WALZEL, Hebbelprobleme. 1909. S. 30 ff.

Digitized by Google

Verzeichnis der wichtigsten Namen und Begriffe.

Anziehungskraft 66, 67
Aufklärungszeit 184
Bauer, Bruno 195
Baukunst 215
Beethoven 219
Bescheidenheit 106
Bibel 162
Bildhauerkunst 216
Böses 96
Carlyle, Thomas 146, 149
Christentum 162 f; als Kulturmacht 168
Christus 167
Dankbarkeit 107
Demut 106
Denken begriffliches 18
Denkmäler 217
Determinismus 88; im Drama 226
Deutsche Frage 159
Dezenz 101
Dichtkunst 220 f.
Dogmen religiöse 164
Dramatische Dichtkunst 223 f.
Drama und Geschichte 149
Dualismus 34, 38, 139
Egoismus 85 f., 118
Ehe 135 f.
Einfühlung ethische 80
Emanzipation der Frau 133
Entwickelung der Natur 68, 71 f.
des Lebens 120 f.
Epik 221
Erbsünde 84, 167
Eucken, R. 125
Existenzschuld 44, 223
Fechner, G. Th. 75
Feindschaft 127
Feuerbach, Ludwig 55, 167, 178, 195
Form 116, 209
Fortschritt sittlicher 89, der Menschheit im allgemeinen 138
Fourier 139
Freundschaft 126 f.
Gebet des Herrn 177
Genie 204 f.
Geschichte als Wissenschaft 147
Geschichtliche Perioden 150
Geschichtsverlauf 140
Gesellschaft 152 f.
Gewissen 46, 103, 164, 168
Glauben 24 f.
Goethe 29, 34, 53, 55, 74, 78, 96, 114, 122, 129, 170, 179, 180
Görres 119, 195
Gold 75
Gottesbegriff 170 f.
Hamann, J. G. 57, 189
Hegel 75, 137, 142 f., 146, 147, 185, 193 f.
Heidentum 169
Heine, Heinrich 97
Herder 138, 139
Hoffmann, E. T. A. 27, 31
Humor 201 f,
Idealismus 16, 160
Individualisierung 40
Individualität 35, 116
Individuum und Masse 145 f.
Irrtum 20
Juden 230 "
Kant 15, 71, 91, 106, 166, 181, 186 f.
Kleist, H. v. 122
Komisches 203
Komödie 204
Konvenienz 101
Kosmopolitismus 155
Kreislauf des Stoffes 75
Kunst: Ursprung 208; Wirkung 212
Kunstgattungen 213
Kunstgenuß 211
Kunsthandwerk 214
Kunst und Philosophie 200
Künstler 204 f.
Laster 111
Lazarus, M. 202

Lebensführung 118
Lebensideal 125
Lessing 185
Liebe 128 f.
Lustgefühl 94
Luther 166
Lyrik 222
Malerei 217
Materialismus 44 f., 184
Materie 43 f.
Mensch als Naturwesen 72 f.
Mitleid 98
Mittelalter 151
Moderne Zeit 151
Monade 228 [10]
Moralität 101
Musik 217
Mystik 195, 196
Mythologie 163
Naturentwickelung 68, 71 f.
Naturwissenschaft 76
Newton 78
Nicolai 184
Nietzsche 50, 92, 149, 164, 176
Notwendigkeit 80, 82; in der Kunst 200, 224.
Offenbarung 162
Optimismus 95
Pantheismus 27, 170
Pantragismus 225
Parteien, politische 158
Pauperismus 152
Pessimismus 94 f.
Pflanze 69
Philosophie, ihre Aufgabe 181; ihr Wert 180; Wechsel der Systeme 183
Pietät 104
Plato 190
Politik 157 f.
Präexistenz 54
Proudhon 153
Rafael 217
Religion als Urgrund 165
Religiöse Entwickelung Hebbels 162, der Menschheit 175
Rousseau, J. J. 185
Scham 111
Schelling 20, 27, 30, 32, 33, 39, 40, 67, 68, 73, 74, 125, 180, 191 f.
Schiller 78, 79, 91, 179
Schicksal 83
Schlaf 36
Schleiermacher 83, 178
Schmerz 39, 92, 98
Schönheit 208
Schopenhauer 149, 197 f., 228 [10]
Schuld 85
Schumann, Rob. 219
Seelenwanderung 53
Selbsterkenntnis 18, 123
Selbstkorrektur 87
Selbstmord 112
Sinnlichkeit 112, 128; in der Kunst 210
Sittlichkeit 81 f., 87
Sokrates 88
Soziale Fragen 152 f.
Spinoza 92, 98, 105, 190
Spiritualismus 47
Sprachentwickelung 60
Staat, Staatsformen 156
Standesgewissen 104
Steffens, Henrik 119, 196
Subjektivismus 15
Sünde 109
Swedenborg 197
Symbolische Auffassung 161, der Glaubenslehren 166; in der Kunst 207
Teniers, David 217
Tier 69 f.
Tod 47
Traum 22
Tragik 223 f.
Tugend 105
Unbewußtes 21, 36, 204
Unsittliches 109
Unsterblichkeit 48 f.
Urschuld s. Existenzschuld
Vergebung 108
Volkelt, Joh. 223, 224
Voltaire 184
Wagner, Richard 219

Druck von Radelli & Hille in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

MAY 21 '5

Summer quar.

Digitized by Google